DENIS DUTTON

INSTINCTUL ARTISTIC

Frumusețe, plăcere și evoluție umană

meridiane

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

DENIS DUTTON

INSTINCTUL ARTISTIC

FRUMUSEȚE, PLĂCERE ȘI EVOLUȚIE UMANĂ

Traducere din engleză
de Andrei Bontaș

meridiane

Scanned with OKEN Scanner

Colecție coordonată de Radu Lilea
Redactori: Vasile Mihalache, Radu Lilea
Corector: Alina Bogdan
Tehnoredactor: Carmen Dumitrescu
Design copertă: Alexandru Daș

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
DUTTON, DENIS
Instinctul artistic: frumusețe, plăcere și evoluție umană /
Denis Dutton; trad. din lb. engleză de Andrei Bontaș. - București:
Meridiane, 2024
ISBN 978-606-710-661-9
I. Bontaș, Andrei (trad.)
821.111

The Art Instinct: Beauty, Pleasure, and Human Evolution
Copyright © 2009 by Margit Dutton. All rights reserved.

© Meridiane, 2024, pentru prezenta ediție
Meridiane este un imprint al Grupului Editorial ART.

Introducere

Aceste pagini oferă o nouă modalitate de a privi arta, în contrast cu majoritatea scrierilor critice din prezent; această modalitate, cred eu, este mai întemeiată, are mai multă forță și oferă mai multe posibilități decât discursul ermetic, care înăbușă o bună parte din domeniile umaniste. Este momentul să privim arta în lumina teoriei evoluționiste a lui Charles Darwin și să discutăm despre instinct și artă.

Dar ce poate să ne spună Darwin despre creația artistică? În mod cert, evoluția darwinistă poate explica anumite caracteristici ale organismului – funcția pancreasului sau originea degetului opozabil –, dar ce poate să ne spună ea despre dragostea pe care o simțim pentru poezia lui Emily Dickinson, pentru *Chaconne* (*Partita în re minor pentru vioară solo*) de Bach sau pentru *One: Number 31, 1950* de Jackson Pollock? Probabil oferă o explicație pentru instinctul nostru de reproducere. Poate și pentru instinctul matern. Dar pentru instinctul artistic? Ideea în sine pare contradictorie.

Avem tendința să credem că instinctele sunt tipare comportamentale automate și inconștiente. Pânza de păianjen care strălucește plină de roua dimineții este dictată de un cod genetic existent în minusculul creier al păianjenului. Nouă pânza ni se pare frumoasă, însă această frumusețe este doar produsul secundar al felului în care păianjenul își savurează micul-dejun. Atât din perspectiva păianjenului, cât și din cea a observatorului uman, aceste plăcute accidente ale naturii

Scanned with OKEN Scanner

sunt departe de felul în care percepem noi de obicei opera de artă.

Opera de artă este cea mai complexă și variată realizare a spiritului uman, o creație a liberului arbitru executată conștient. Creația artistică necesită alegeri raționale, talent intuitiv și cel mai înalt nivel de stăpânire a unor abilități deprinse, nu înnăscute. Toți membrii unei specii de păianjen produc același tip de pânză, ca rezultat al codului genetic identic prezent în fiecare exemplar. Operele de artă, pe de altă parte, au tendința de a fi expresii individuale, fapt care le face să fie de o diversitate uluitoare: nu există două lucrări cu nuferi de Monet la fel, nici două tragedii grecești sau două intermezzouri de Brahms identice. De altfel, nu există nici măcar două interpretări ale unei tragedii sau ale unui intermezzo care să fie la fel. Arta se bazează pe particularitate. Ea combină tradiții, genuri, experiența personală a artistului, fantezie și emoție, pe care le transformă în imaginație estetică.

În plus, operele de artă și interpretările sunt printre cele mai flamboaiante și stridente creații umane – după câte s-ar părea, exact opusul comportamentului pragmatic –, iar în mediul rarefiat al celor mai profunde și solide capodopere întâlnim o spiritualitate înaltă, fără egal în experiența umană. Oricum ai privi lucrurile, arta nu are nimic de-a face cu realitățile obișnuite ale corpului și creierului uman explicate de teoria lui Darwin.

Tot ce am spus până acum despre artă este corect, cu excepția ultimei fraze. În această carte vreau să arăt de ce ideea că artele scapă teoriei evoluționiste este greșită și ar fi trebuit corectată deja.

Darwin însuși a scris la finalul *Originii speciilor*: „Văd în viitor deschizându-se domenii de cercetare cu mult mai importante. Psihologia va fi întemeiată în mod sigur pe fundamentul de-acum bine stabilit de către dl Herbert Spencer, și anume pe necesitatea dobândirii fiecărei puteri sau capacități mintale, în mod treptat."[1] Câtă dreptate avea: în ultimii ani

Scanned with OKEN Scanner

am asistat la aplicarea cu deosebit succes a ideilor darwiniene în antropologie, economie, psihologie socială, lingvistică, istorie, politică, jurisprudență și criminalistică, precum și în studiul filozofic al rațiunii, teologiei și teoriei valorii. La baza acestor mari schimbări în cercetare și în gândirea academică se află psihologia evoluționistă, știința care explică multe aspecte neobișnuite ale vieții sociale, sexuale și culturale. Deși este adevărat că arta și lumile culturale în care își face apariția sunt extrem de complexe, acestea nu se află în afara evoluției. De ce să fie studiul artei izolat de perspectiva care a îmbogățit și a revitalizat atât de multe alte domenii de cercetare?

Arta, în întreaga ei splendoare, nu este mai izolată în raport cu caracteristicile evoluate ale minții și personalității umane decât este stejarul în raport cu solul și apa care îl hrănesc și îl fac să crească. Evoluția lui *Homo sapiens** din ultimul milion de ani nu se reduce la istoria dobândirii unei vederi nuanțate cromatic, a gustului pentru alimente dulci și a mersului biped. Este și povestea modului în care am devenit o specie obsedată de producerea unor experiențe artistice care să ne distreze, să ne șocheze, să ne stârnească simțurile și să ne farmece, de la jocurile copiilor la cvartetele lui Beethoven, de la peșterile luminate de foc la neîntrerupta strălucire a micilor ecrane din toată lumea.

Cartea de față vorbește despre această obsesie, despre sursele sale evolutive străvechi și despre felul în care ele influențează până în prezent interesul și gustul pentru artă. Abordarea mea este diferită de celelalte perspective asupra acestui subiect. Nu pornesc de la psihologia experimentală – de exemplu, cu studii despre cum sunt percepute culorile și sunetele – pentru a interpreta caracteristicile artei din prezent în funcție

* Autorul se referă, cu siguranță, la genul *Homo*, din care face parte specia *Homo sapiens*, ce apare în urmă cu 250-350 000 de ani în urmă. (Notele de subsol îi aparțin traducătorului.)

Scanned with OKEN Scanner

de cele mai recente descoperiri. O astfel de abordare explică prea multe lucruri: nu doar felul în care este perceput un tablou, ci și felul în care funcționează văzul și celelalte simțuri. Nu încep nici cu preistoria, cu inventarea podoabelor, care a avut loc cel mai probabil acum 80 000 de ani, pentru a trece apoi la remarcabilele sculpturi în fildeș de mamut și la obsedantele picturi rupestre de la Lascaux, pentru a încheia apoi cu o discuție despre Michelangelo și Picasso. Argumentările de acest tip extrapolează prea multe date din inventarul mult prea redus, fragmentar și greu de înțeles al artei paleolitice. Nu pot fi trase concluzii despre statutul artei de azi pe baza observațiilor făcute în peșterile preistorice, la fel cum vremea de astăzi nu poate fi dedusă din datele ultimei Ere Glaciare.

Încep primul capitol cu un lucru familiar și pragmatic: vorbesc despre calendare și despre peisajele cu care sunt ilustrate pretutindeni în lume. La fel ca peisagistica sau proiectarea de parcuri și terenuri de golf, calendarele au o relație interesantă cu savana africană și cu alte tipuri de peisaje propice evoluției speciei umane. Voi arăta că apetența pentru un anumit tip de peisaj nu este doar produsul condiționării sociale, rezultatul alegerilor manipulatoare ale producătorilor de calendare (sau ale peisagiștilor); mai degrabă, producătorii și vânzătorii de calendare urmăresc niște gusturi formate încă din preistorie, pe care clienții din întreaga lume le au și astăzi.

Metoda mea constă în a începe cu ceea ce cunoaștem prin experiență directă: starea artei din întreaga lume de astăzi. În felul acesta, putem privi în urmă către ceea ce se știe despre evoluția umană, bazându-ne pe datele etnografice referitoare la triburile de vânători-culegători de dinaintea apariției scrisului, care au supraviețuit până în secolul XX, de vreme ce felul în care trăiesc ele seamănă cu cel al strămoșilor noștri. Punând cap la cap aceste informații, putem construi o imagine validă pentru acel lucru căutat de filozofi încă din vremea grecilor antici, după cum arăt în Capitolul 2: *natura umană*, cu interesele sale înnăscute, predispozițiile și înclinațiile

Scanned with OKEN Scanner

intelectuale și sociale, inclusiv gusturile în materie de divertisment și experiență artistică.

Ideea de natură umană înnăscută, aplicată la nivel intercultural, conduce la o definiție naturalistă și interculturală a conceptului de artă, după cum voi susține în Capitolul 3. Trebuie precizat că arta nu poate fi înțeleasă decât dacă luăm în calcul o mulțime de caracteristici – demonstrarea abilității, plăcere, imaginație, emoție și așa mai departe –, care ne ajută de obicei să identificăm obiectele de artă și manifestările artistice de-a lungul istoriei și al culturilor. Aceste caracteristici stăruie în viața speciei umane și apar spontan de fiecare dată când formele artistice sunt adaptate sau inventate, pentru instruire sau amuzament. Prea multe polemici din teoria artei vorbesc fără încetare despre problema statutului artistic al unor provocări moderne amuzante, precum conservele de supă ale lui Andy Warhol sau simpla ședere a lui John Cage în fața pianului cu un cronometru. Mai întâi trebuie să ne decidem ce anume face ca *La Grande Jatte* de Georges Seurat, *Anna Karenina* sau Clădirea Chrysler să fie opere de artă. După ce reușim să stabilim o definiție interculturală a artei drept concept cluster, putem părăsi centrul incontestabil al artei pentru a discuta (lucru inevitabil) despre obiectele controversate aflate la granițele disputate ale conceptului.

Unii antropologi și teoreticieni ai artei se îndoiesc de posibilitatea unei astfel de definiții interculturale a artei, așa că următorul capitol explorează obiecția academică din sala de seminar: „Dar ei nu au conceptul nostru de artă." Întrebarea dacă o altă cultură are un „concept diferit" de artă față de noi ridică o problemă interesantă: nici măcar nu se poate vorbi despre un concept diferit de artă dacă acesta nu are ceva în comun cu conceptul nostru. Altfel, de ce am mai folosi cuvântul „artă"? Capitolul 4 cercetează acest paradox și argumentează că transformările interculturale au fost puternic exagerate și greșit înțelese de antropologi și alți cercetători,

Scanned with OKEN Scanner

în încercarea de a exotiza culturile străine și de a nega universalitatea artei.

Ce înseamnă mai exact că arta este o adaptare evolutivă? Cum derivă plăcerea de a juca jocuri video sau de a asculta fugi din procesele instinctive dezvoltate acum zeci de mii de ani? Căutarea plăcerii din centrul experienței artistice este produsul secundar al unor instincte primitive care au evoluat în cu totul alte scopuri sau este ea însăși un instinct aparte, de sine stătător? Paleontologul Stephen Jay Gould considera că activitățile culturale de rang înalt, precum arta, sunt efecte inutile ale creierului uman supradimensionat – fenomene despre care știința evoluționistă nu poate spune nimic. Această imagine falsă ignoră că arta, la fel ca limbajul, apare spontan și peste tot, în forme similare, folosindu-se de abilități imaginative și intelectuale care au avut un rol evident în supraviețuirea omului preistoric. Diferențele superficiale dintre formele de artă din diferite culturi nu pot fi argumente împotriva originii instinctuale a artei, la fel cum diferențele dintre swahili și portugheză nu pot fi folosite ca argumente care să arate că limba nu se bazează pe un ansamblu universal de capacități instinctive.

Spunerea de povești – probabil cea mai veche artă – este prezentă în toată istoria umană și, la fel ca limbajul însuși, este spontană, iar poveștile sunt înțelese de oamenii din întreaga lume. Capitolul 6 examinează plăcerea pe care omul o simte în legătură cu ficțiunea, de la poveștile tribale de dinaintea scrierii la teatrul grec, de la romanele masive ale secolului al XIX-lea la filmele și divertismentul televizat din prezent. Departe de a fi rezultatul unor convenții culturale, gustul pentru ficțiune dovedește adaptări darwiniene specifice, de exemplu, felul în care copiii mici pot înțelege rațional aspectele închipuite ale poveștilor și pot distinge cu mult rafinament între lumile din povești, dar și între acestea și realitate. Nu doar structura artistică a poveștilor trimite la izvoare darwiniene, ci și plăcerea resimțită la contactul cu temele

Scanned with OKEN Scanner

universale: iubirea, moartea, aventura, conflictul de familie, dreptatea și depășirea obstacolelor.

Capacitatea de supraviețuire oferită de abilitățile imaginative și lingvistice este doar o parte a evoluției. Darwin însuși știa că multe caracteristici vizibile ale animalelor sunt produse nu de selecția naturală, care se referă la capacitatea de a supraviețui în condițiile dure ale naturii, ci de selecția sexuală. În acest proces evolutiv separat, importantă este capacitatea animalului de a stârni interesul indivizilor de sex opus, cu scopul de a se reproduce. Dacă selecția naturală poate face ca o specie de păsări să capete un penaj maroniu care s-o camufleze în cuib, selecția sexuală produce penajele multicolore pe care păsările le utilizează pentru a-și atrage partenerii. După cum arată Capitolul 7, selecția sexuală explică cele mai creative și flamboiante aspecte ale personalității umane, inclusiv cele mai țipătoare, excesive, ostentative caracteristici ale expresiei artistice.

Capitolul 8 se orientează asupra a trei dispute clasice din teoria artistică și estetică, pentru a le cerceta din perspectivă evoluționistă: 1. dacă intenția artistului este decisivă sau nu în interpretarea operei de artă (eroarea intențională); 2. provocarea estetică adusă de un fals artistic convingător (dacă toată lumea apreciază falsul, iar acesta nu poate fi distins de original, de ce ne plângem?); 3. statutul artistic al dadaismului și al acțiunilor lui controversate, precum așezarea pisoarului de către Marcel Duchamp pe piedestal, lucrare intitulată *Fântâna*. Aceste trei chestiuni sunt subiecte perene de dezbatere în teoria artei pentru că implică factori contradictorii pe care îi luăm în considerare în experiența noastră estetică: contemplația „dezinteresată", de exemplu, pusă față în față cu interesul instinctiv față de persoana artistului, incluzând aici admirația pentru abilitățile lui.

Disputele pe care le-am analizat în Capitolul 8 arată că instinctul artistic nu este un impuls genetic singular, similar plăcerii simțite la dulce, ci un ansamblu complicat de

Scanned with OKEN Scanner

impulsuri – sau subinstincte, să zicem – care implică reacții la mediu, la probabilele amenințări și oportunități din viață, la farmecul pur al sunetelor și culorilor, la statutul social, la provocările intelectuale, la dificultățile tehnice extreme, la interesele erotice și chiar la costuri. Nu avem niciun motiv să sperăm că acest amalgam de impulsuri, plăceri și abilități poate fi făcut să formeze un sistem rațional fără cusur.

Mai mult decât atât, după cum voi explica în Capitolul 9, nu doar tradițiile culturale stabilesc limite în privința a ceea ce este posibil în legătură cu forma artistică, ci și capacitățile noastre evolutive. Mirosul, spre exemplu, deși a fost un simț crucial pentru supraviețuire în preistorie și o sursă de plăcere estetică, nu a devenit fundament pentru nicio tradiție artistică pe deplin dezvoltată. Sunetele, însă, combinate și emise ritmic, constituie materialul uneia dintre cele mai importante forme artistice. Asta în ciuda faptului că sensibilitatea la sunetele înalte nu a avut nicio valoare în trecutul nostru evolutiv. Adăugându-se la paradoxurile din capitolul trecut, această comparație între miros și muzică ne arată caracterul contingent al răspunsului nostru estetic evolutiv: instinctul artistic a evoluat în preistorie și a înflorit în multitudinea de culturi și tehnologii ca sistem teoretic complet și coerent.

Ca obiecte ale simțirii, operele de artă mijlocesc unele dintre cele mai profunde și emoționante experiențe pe care le pot avea oamenii. Dacă la început vorbesc despre peisajele din calendare și cutiile cu bomboane de ciocolată, iar mai apoi despre intensitatea spectacolelor vizuale de la Hollywood, telenovele și romane de dragoste, la final mă voi îndrepta către culmile experienței artistice, către ceea ce Clive Bell numea „vârfurile reci, învăluite în alb ale artei", capodopere precum *Iliada*, Catedrala din Chartres, *Dama cu hermină* a lui Leonardo, *Regele Lear*, *Vânătorii în zăpadă* de Breughel, *Treizeci și șase de vederi ale Muntelui Fuji* de Hokusai, *Tintern Abbey* de Wordsworth, *Călătoria de iarnă* de Schubert, *Noaptea înstelată* de Van Gogh și *Sonata op. 111* a lui Beethoven. Aceste

Scanned with OKEN Scanner

opere poate că nu adună, de-a lungul epocilor, cel mai numeros public posibil, însă au capacitatea incredibilă de a capta atenția și de a provoca inteligența generație după generație. Noblețea și măreția lor constă și în capacitatea de a se adresa instinctelor umane celor mai profunde. Vor supraviețui cât vom supraviețui și noi.

Câteva cuvinte despre animale. Unii cititori vor observa că animalele apar în carte pentru a ilustra procesele evolutive generice, dar sunt complet absente din explicațiile adaptărilor de grad înalt necesare pentru formarea instinctului artistic uman. Omisiunea este deliberată. Sunt un iubitor de animale, dar sunt nevoit să spun că nu le facem niciun bine cimpanzeilor dacă le promovăm mâzgăliturile adorabile la statutul de artă, în accepțiunea umană a termenului, așa cum am definit-o eu în Capitolul 3.

În captivitate, cimpanzeilor le place să pună pe foile albe culori foarte vii. Ce-i drept, modificarea fizică a foii – ceea ce filozoful Thierry Lenain numea pe bună dreptate bucuria cimpanzeului de a „perturba" – este exact esența a ceea ce înseamnă artă picturală. Există foarte multe „opere de artă" desenate de cimpanzei care au un anumit farmec estetic, însă acest lucru se întâmplă doar datorită faptului că dresorii le iau foile la timp. Altfel, cimpanzeul ar mâzgăli mai departe, până când foaia n-ar mai fi decât un ghemotoc năclăit.

Această „joacă pseudoartistică", așa cum îi spune Lenain, este o interacțiune de moment cu culorile, fără niciun fel de plan sau de context intelectual. Arta umană presupune nu doar calcularea efectului, ci și intenția de a crea un lucru pe care să-ți dorești să-l privești odată ce e gata. Cimpanzeii procedează cu totul altfel din acest punct de vedere: odată ce sunt opriți din mâzgăleală sau se opresc singuri, nu mai manifestă niciun fel de interes pentru produsul lor și nu se mai întorc să-l privească.[2]

Scanned with OKEN Scanner

Prăpastia dintre arta oamenilor și „arta" cimpanzeilor n-ar trebui să fie o surpriză: strămoșul nostru s-a separat de strămoșul lor acum șase milioane de ani. Ansamblul de adaptări devenit în cele din urmă instinctul artistic uman poate fi urmărit înapoi în timp doar până acum aproape o sută de mii de ani, o șaizecime din perioada care s-a scurs de la separarea strămoșilor noștri de cei ai cimpanzeilor. Foarte multe lucruri s-au întâmplat între timp și cu noi, și cu cimpanzeii.

Cea mai apropiată adaptare animală care se apropie cât de cât de arta umană a apărut, în mod incredibil, la o specie foarte diferită de *Homo sapiens*, care nu doar că nu este primată, nu este nici măcar mamifer. Masculul păsării-grădinar din Noua Guinee are un comportament care la oameni ar putea fi considerat artistic. Umbrarul pe care îl împletește poate avea peste 1,8 metri și este decorat foarte extravagant, atât la interior, cât și la exterior. Pe jos și pe pereții interiori, pasărea așază fructe de pădure, frunze roșii, flori, ghinde, pene colorate de la alte păsări, elitre iridescente de la diverși gândaci și, dacă găsește, deșeuri umane viu colorate: pachete de țigări, capace de sticle, staniol sau bucăți de reviste.

Apoi își deschide umbrarul pentru cel mai dur critic: femela de pasăre-grădinar. Masculul va primi dreptul de a se împerechea cu ea doar dacă decorațiunile îi vor satisface criteriile. Cazul păsării-grădinar este ieșit din comun pentru că masculul creează un obiect ornamental, pe care îl prezintă apoi ochiului critic al celuilalt sex. Singura specie care mai face acest lucru este cea care, *inter alia*, ridică rafinate galerii de artă în Manhattan sau în alte părți.[3]

După cum explic în Capitolul 8, dorința de a impresiona celălalt sex – și de a-ți câștiga dreptul la reproducere – prin manifestări de creativitate artistică sau prin posesia de obiecte rare, aranjate cu gust, nu este ceva neobișnuit pentru specia noastră („Vrei să vii sus să-mi vezi gravurile?"). Dar când zâmbim la acest gând, să nu uităm diferențele. După orice standard din lumea animală, realizarea păsării-grădinar e surprinzătoare.

Scanned with OKEN Scanner

Însă, precum cimpanzeul, pasărea nu mai manifestă niciun interes pentru opera ei, odată ce și-a atins scopul. Umbrarele sunt construite cu unicul scop de a fi observate și apreciate de femele. Nu fac parte dintr-o cultură artistică, nu sunt păstrate, nu sunt discutate și nu sunt apreciate în afara ritualului de împerechere. Da, cele mai fascinante umbrare din Noua Guinee sunt produsele unei abilități evolutive care ne poate aminti de Turnurile Watts ale lui Simon Rodia sau de Sagrada Família lui Antonio Gaudí. Însă aceste opere arhitectonice sunt în mod fundamental diferite, pentru că au apărut în contextul culturii și al conștiinței umane.

Instinctul artistic este o carte despre oameni și despre straniile impulsuri și înclinații umane care stau la baza culturii noastre. În spirit darwinist, respect toate celelalte animale, creaturi uimitoare, cu mijloace perfect adaptate la viețile lor. De la barajele ridicate de castori și mușuroaiele termitelor africane până la umbrarele din Noua Guinee, animalele pot construi lucruri spectaculoase. Nu sunt însă și creatoare de artă.

Analizarea instinctelor animale pentru a le compara cu activitățile umane poate ajuta la demonstrarea marii continuități a vieții, așa cum o înțelegea Darwin. Poate fi însă și o strategie retorică folosită pentru a diminua ceea ce este uman, pentru a reduce un lucru (uman) la un altul, mai simplu (animal). Estetica darwinistă nu se bazează însă pe niciun fel de strategie reducționistă sau deflaționistă. În *Regina africană*, personajul lui Humphrey Bogart își justifică beția spunându-i lui Rose Sayer, personaj jucat de Katharine Hepburn, că „e în natura umană". Poate părea surprinzător, însă cartea de față se plasează mai degrabă de partea faimosului răspuns dat de Rose: „Natura, domnule Allnut, este lucrul pe care trebuie să-l depășim, de-aceea am fost lăsați." Nu e nevoie să acceptăm teologia lui Rose pentru a accepta că marile opere muzicale, dramatice, picturale sau literare ne ridică deasupra acelorași instincte care le-au făcut posibile.

Scanned with OKEN Scanner

În mod paradoxal, evoluția – în principal evoluția imaginației și a intelectului – este cea care facilitează depășirea sinelui animalic; unul dintre scopurile acestei cărți este de a arăta că selecția sexuală și naturală l-au plasat pe *Homo sapiens* în această situație stranie.

Prin analiza pe care o realizez în această carte, capodoperele estetice pe care le iubim atât de mult nu-și pierd nimic din frumusețe și din importanță. *Instinctul artistic* nu seamănă așadar cu recentele analize evoluționiste ale religiei. Aceasta din urmă, prin natura ei, vorbește despre moralitate, Dumnezeu și univers. E absolut inevitabil ca explicarea credinței religioase în termenii evoluționiști să atace religia în chiar inima ei. Operele de artă, pe de altă parte, au rareori asemenea pretenții și nu își propun să-i învețe pe oameni cum să se poarte. Lumea imaginației și a închipuirii specifică artei poate fi supusă analizei și criticii fără să-i fie știrbit farmecul.

În ultimii cincizeci de ani, o serie de idei interconectate din filozofie și studiile umaniste au răspândit pesimismul în legătură cu posibilitatea înțelegerii esteticii din perspectivă interculturală. Diverse idei din filozofia lui Wittgenstein au fost interpretate ca arătând unicitatea ireductibilă a ceea ce el numea „forme de viață". În lingvistică, Benjamin Lee Whorf a reușit să convingă multă lume că diferitele limbi impun lumi mentale complet diferite.[4] *Structura revoluțiilor științifice* (1962) a lui Thomas Kuhn a convins generații întregi de studenți că epocile științifice sunt complet izolate unele de altele, așa că orice înțelegere sau critică reciprocă ar fi imposibilă. Dacă nici măcar chimiștii sau astronomii care lucrează în „paradigme diferite" nu pot comunica, cum am putea noi ceilalți să traversăm prăpastia care ne separă de culturile izolate?

Antropologia a părut să susțină și ea această perspectivă. Ca reacție firească la rasismul și etnocentrismul studiilor

Scanned with OKEN Scanner

anterioare despre populațiile tribale, antropologii de după război s-au îndepărtat de căutarea unor valori interculturale, care să dezvăluie natura umană comună, guvernată de principii evoluționiste. De la tinerii etnografi, aflați în umbra unor autori precum Margaret Mead sau Clifford Geertz, se aștepta ca, odată întorși de pe teren, să arate că perspectiva asupra lumii și valorile triburilor studiate erau unice, speciale, imposibil de comparat cu cele ale culturii occidentale.[5] Din moment ce triburile indigene își construiau propria realitate culturală, ar fi fost o prostie sau, și mai rău, imperialist și ofensator, fie și doar să le compari stilul de viață cu al nostru. Era „indiscutabil" – după cum spunea un antropolog – că triburile indigene care nu cunosc scrierea nu au „artă", în sensul pe care îl folosim noi. Dacă eschimoșii au cinci sute de cuvinte pentru „zăpadă", e clar că trăiesc într-o lume culturală total străină de a noastră.[6]

După terminarea facultății, când am fost în India rurală ca voluntar pentru Peace Corps, eram în mare măsură de acord cu această perspectivă, nu doar cu mitul nenumăratelor cuvinte pentru zăpadă din vocabularul eschimoșilor, ci și cu ideea că, în general, culturile nu pot fi comparate. Însă, în Andhra Pradesh, aceste dogme academice au fost contrazise de realitatea rurală. Evident, o cultură străveche care vorbește o limbă dravidiană și este marcată de hinduism și sistemul de caste nu aduce cu sudul Californiei. Însă categoriile umane fundamentale – speranțele, fricile, viciile, nebuniile și pasiunile care motivează existența umană – erau complet inteligibile, la fel și arta indiană. Deși cunoștințele mele muzicale se rezumau la canonul european, în special la lucrările pentru pian, în Hyderabad am învățat să cânt la sitar de la maestrul Pandurang Parate, un elev de-al lui Ravi Shankar. Învățând acest instrument și o parte din repertoriul său, mi s-a deschis în față o lume muzicală cu nimic mai diferită de cea europeană decât este Carlo Gesualdo de Duke Ellington. Farmecul ritmic,

Scanned with OKEN Scanner

anticiparea armonică, structura clară și melodia divin de dulce sunt lucruri care trec cu ușurință granițele oricărei culturi.

Peste ani, am avut ocazia să mă îndrept în altă direcție estetică, dezvoltându-mi un interes profund pentru sculptura din Oceania, în perioada în care am lucrat pe teren în zona fluviului Sepik din nordul Noii Guinee. Având baza în satul Yentchenmangua, pe cursul mijlociu al fluviului, am studiat cu Pius Soni și vărul său Leo Sangi, ambii sculptori talentați, la fel ca maestrul lor Petrus Ava. Obiectivul principal al cercetării mele a fost să aflu dacă criteriile locale cu privire la arta frumoasă din zona fluviului Sepik se potrivesc cu cele al iubitorilor occidentali de artă. Concluzia nu a fost decât una singură: standardele de frumusețe din zona Sepik se potriveau foarte bine cu cele ale experților occidentali, incluzându-i și pe curatorii și colecționarii cu o vastă experiență în cercetarea colecțiilor de obiecte sepik din muzee, chiar dacă ei înșiși nu puseseră niciodată piciorul în Noua Guinee.

Ideea că lumile artistice sunt monade izolate unele de altele este complet stupidă. Uităm că Chopin este apreciat în Coreea, că spaniolii colecționează gravuri japoneze sau că Cervantes este citit la Chicago, iar Shakespeare este apreciat în China? Să nu mai vorbim de muzica pop și filmele de la Hollywood, care au cucerit întreaga lume. Este momentul pentru o reexaminare din cea mai largă perspectivă a plăcerii și reușitei estetice. De altfel, perspectiva evolutivă ne poate ajuta să ne bucurăm și mai mult de artă. Dorința de a șoca sau de a uimi cu orice preț a pus lumea artistică actuală pe un drum greșit. Estetica darwinistă poate readuce în prim plan valori artistice înalte precum frumusețea, talentul sau plăcerea. Charles Darwin a pus piatra de temelie pentru un studiu comprehensiv al artei nu doar ca fenomen cultural, ci și ca fenomen natural. Sper că în cele ce urmează îi voi face dreptate atât lui, cât și marilor artiști ale căror opere ne fascinează atât de mult.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 1
Peisaj și dor

I

America's Most Wanted[*] a fost o pictură îndrăzneață chiar și după standardele exagerate ale artei contemporane. În 1993, Vitaly Komar și Alexander Melamid, artiști sovietici care se stabiliseră în Statele Unite ale Americii, au primit fonduri de la The Nation Institute pentru a cerceta preferințele artistice ale oamenilor din zece țări.[1] Aceștia au supervizat un sondaj internațional detaliat, făcut pentru ei de compania Marttila & Kiley în SUA și de alte organizații de sondare a opiniei publice în diferite alte țări. În unele locuri, după realizarea sondajului, au urmat întâlniri publice și au fost organizate grupuri de lucru. Participanții au fost întrebați ce le-ar plăcea să vadă într-o imagine, dacă preferă o scenă de interior sau un peisaj, ce fel de animale le plac, care sunt culorile lor preferate, ce fel de oameni vor să vadă reprezentați – faimoși sau obișnuiți, îmbrăcați sau nuzi, tineri sau bătrâni – și așa mai departe. Extrapolând rezultatele la populația generală a țărilor vizate, graficele și tabelele produse de Komar și Melamid în cadrul proiectului People's Choice păreau să indice, nu fără temei, preferințele artistice ale „aproape două miliarde de oameni".

[*] *Cel mai dorit din America.*

Scanned with OKEN Scanner

Însă proiectul a mers mai departe de atât: acești artiști talentați (educați la școala realismului socialist) s-au apucat să picteze tabloul cel mai dorit și tabloul cel mai puțin dezirabil pentru fiecare țară participantă la studiu; mai exact, au realizat pastișe cu formele, culorile și temele de interes pentru fiecare naționalitate.

Cele mai puțin dorite picturi nu sunt deloc încurajatoare pentru cei care speră că modernismul abstract va fi acceptat într-o zi de mase. Oamenii din aproape toate țările resping formele abstracte, în special pe cele neregulate, realizate în *impasto* și cu ajutorul acelor culori dezavuate de mai toată lumea, precum auriul, portocaliul, galbenul sau albastrul-verzui. Această respingere generală a fost dublată, de cealaltă parte, de un remarcabil consens: aproape fără excepție, cea mai apreciată imagine a fost cea a unui peisaj cu apă, oameni și animale. Din moment ce majoritatea covârșitoare a preferat albastrul, Komar și Melamid au transformat-o în culoarea dominantă a peisajului lor. *America's Most Wanted*, făcută de ei pe baza rezultatelor sondajului desfășurat în SUA, a combinat preferința americanilor pentru figurile istorice, copii și animale sălbatice. George Washington a fost așadar reprezentat pe o pajiște, în apropierea unui râu sau lac frumos. Lângă el sunt trei copii, foarte clar conturați, care arată ca niște vizitatori la Disneyland. În dreapta lor, țopăie doi cerbi, iar în spatele lui Washington, în apă, rage un hipopotam.

Dacă iei sondajul în serios, iar apoi privești pictura lui Komar și Melamid, înțelegi că ai fost păcălit. E ca și când The Nation Institute ar fi fost convins de doi bucătari isteți să facă un sondaj costisitor despre preferințele culinare ale americanilor. Bucătarii studiază preferințele statistice – o listă foarte variată, dar care are în frunte înghețata, pizza, hamburgerii și ciocolata – și inventează mâncarea preferată a americanilor: înghețata cu aromă de hamburger și pizza în miniatură trasă în ciocolată. Chiar dacă oamenii preferă imagini cu George Washington, animale din Africa și copii, asta

Scanned with OKEN Scanner

nu înseamnă că își doresc ca aceste lucruri să fie la un loc, în același tablou.

Cu toate acestea, ar fi greșit să considerăm că proiectul People's Choice este lipsit de orice însemnătate, deoarece el ne-a dovedit un lucru important. Oamenii din culturi foarte diferite sunt atrași de același tip de reprezentare: un peisaj cu copaci și zone deschise, apă, oameni și animale. Și mai remarcabilă este preferința oamenilor de pe tot globul pentru un tip destul de uniform de peisaj: kenyenii par să prefere peisajele care seamănă mai degrabă cu cele din nordul statului New York decât cu lucrurile care evocă pentru noi flora și relieful Kenyei. Într-un interviu (o înregistrare audio, după câte se pare) din *Painting by Numbers**, cartea care a prezentat publicului datele obținute și picturile realizate în cadrul proiectului, Alexander Melamid remarca:

> Poate părea amuzant, însă, știți, cred că acest peisaj albastru reprezintă ceva mai serios decât am crezut la început. Discutând cu oamenii din grupurile de lucru înainte de a efectua sondajul și, mai apoi, în cadrul întâlnirilor publice din țară [...], aproape fiecare dintre cei pe care îi abordezi direct – și noi am stat de vorbă cu sute de oameni – are în minte acest peisaj albastru. Da, imaginea asta se află acolo, nu e nicio glumă. Oamenii îl știu în cel mai mic detaliu. Așa că mă întreb dacă nu cumva acest peisaj este imprimat genetic în noi, dacă nu cumva este imaginea paradisului, dacă nu cumva venim din peisajul albastru și ne dorim să fim acolo. [...] Am făcut sondaje în multe țări – China, Kenya, Islanda și așa mai departe –, iar rezultatele sunt incredibil de asemănătoare. Îți vine să crezi? Kenya și Islanda – la naiba, ce-ar putea fi mai diferit? – preferă amândouă peisajul albastru.[2]

În continuare, Melamid spune că unul dintre visurile modernismului a fost „descoperirea artei universale", considerându-se că „pătratul este capabil să unească oamenii". Însă

* *Pictură după numere.*

Scanned with OKEN Scanner

visul modernist se dovedește a fi o iluzie: „Peisajul albastru este cu adevărat universal, poate pentru întreaga omenire."

Komar și Melamid au renunțat ulterior la acest subiect, care a fost însă redeschis de Arthur Danto, filozof și critic de artă la *Nation*, în reflecția lui filozofică despre cele mai dorite picturi. Acesta este deranjat că George Washington și hipopotamul împart aceeași scenă și spune despre *America's Most Wanted* că este un tablou „enervant", pe care, în mod ironic, nu-l vrea nimeni. I se pare de asemenea previzibil ca un sondaj al opțiunilor americane să desemneze câștigător un peisaj în stilul „Hudson River Biedermeier"*. Dar până și el este surprins că:

> în întreaga lume, rezultatele sunt uimitor de similare, în sensul că cel mai dorit tablou al fiecărei țări, seamănă cu toate celelalte, cu mici diferențe de detaliu [...]. Iar acest lucru ar trebui să fie cel puțin un prilej de reflecție asupra faptului că populații alese la întâmplare își doresc cel mai mult ceva pictat în stilul realist folosit de artiștii care au realizat *America's Most Wanted*. [...] „Cel mai dorit tablou" la nivel transnațional este, de fapt, un peisaj de secol XIX [...], genul de pictură ai cărei descendenți degenerați decorează calendarele, din Kalamazoo până în Kenya.[3]

Ulterior, Danto are o remarcă asemănătoare cu cea a lui Melamid și care, dacă este adevărată, ar putea dinamita gândirea unei generații sau două de teoreticieni ai artei (inclusiv pe cea a lui Danto): „Peisajul albastru în proporție de 44%, cu apă și copaci, trebuie să fie universalia estetică a priori, ceea ce îi vine în minte prima dată celui care se gândește la artă, de parcă modernismul n-ar fi existat."[4]

De parcă modernismul n-ar fi existat? Încercând să pună de acord această ipoteză cu profundele sale convingeri teoretice, Danto explică strania omogenitate interculturală în felul

---

* Școală americană de peisagistică de la jumătatea secolului al XIX-lea, influențată de romantism.

Scanned with OKEN Scanner

următor: „Este posibil, evident, ca la baza conceptului de artă al tuturor oamenilor (inclusiv al celor din Kenya) să se afle tocmai aceste calendare, care sunt un fel de paradigmă pentru cei care se gândesc la artă." Făcând referire la cercetările psihologice care dovedesc existența unor paradigme care guvernează modul în care gândesc oamenii atunci când sunt puși să identifice un lucru dintr-o categorie (puși să numească o pasăre, oamenii se vor gândi instinctiv la o vrabie sau la o mierlă americană, nu la un albatros sau o pasăre kiwi), Danto încearcă să arate că aceste calendare au ajuns să condiționeze la nivel mondial imaginea mentală inițială a celor care se gândesc la artă. Acest lucru ar explica, susține el, rezistența globală la modernism. „Este foarte posibil", spune el, „ca Melamid și Komar să nu fi descoperit ceea ce preferă oamenii, ci ceea ce le este familiar în materie de pictură."

Danto pleacă de la premisa că preferințele picturale sunt produse cultural și maleabile, în funcție de lucrurile cu care suntem familiarizați în cultura noastră. Ne gândim la o mierlă americană (și nu la un cufundar) atunci când ni se cere să ne imaginăm o pasăre și la un bărbat (nu la o femeie) atunci când ne imaginăm un pilot de avion, pentru că suntem victimele stereotipurilor din socializarea timpurie – experiențele de care am avut parte în copilărie când ne-am plimbat prin parc sau am zburat cu avionul. Pentru Danto, totul se reduce la enculturație: nu există interese *naturale* în ceea ce privește reprezentările picturale. „Din acest motiv", susține Danto, „lucrurile care s-au îndepărtat semnificativ de imaginea peisajului predominant albastru au trezit reacția spontană că nu sunt artă." Prin urmare, adevăratul vinovat pentru rezistența globală și continuă la modernism – adică la abstracție – este industria calendarelor. „Din ce alt motiv ar alege kenyenii, spre exemplu, același tip de imagine ca toată lumea, deși în proporție de 70% au răspuns «arta africană» la întrebarea cu numărul 37 – «Dacă ar fi să alegi din următoarea listă, ce tip de artă ai prefera?» –, celelalte variante fiind asiatică,

Scanned with OKEN Scanner

americană și europeană?" Danto încheie analiza cu trei enunțuri discutabile:

> Nu este nimic african în peisagistica Hudson River Biedermeier. Însă probabil că tocmai prin intermediul unor astfel de imagini au învățat kenyenii sensul cuvântului artă. Nu este o întâmplare că în chestionarul din Kenya, la întrebarea privitoare la tipurile de artă pe care le au acasă, 91% dintre kenyeni au menționat imaginile din calendare (ca să fim corecți, 72% au spus „reproduceri și postere").

Poziția lui Danto cu privire la peisajul albastru este coerentă și bine argumentată. Dar și profund greșită. Mai întâi, o observație colaterală: e greșit să spui că nu există nimic african în peisajul *America's Most Wanted*. Odată îndepărtați Washington, copiii și cerbii, chiar dacă păstrăm foioasele din plan îndepărtat, peisajul ar putea trece drept reprezentarea unei zone muntoase din Africa de Est, cum este cazul, de pildă, al celei mai mari părți din Parcul Național al Muntelui Kenya. Dacă tot vorbim de stereotipuri vizuale, Danto însuși pare a fi tributar imaginilor cu câmpii prăfoase, precum cele care se întind din estul Kenyei în Somalia și Etiopia. Centrul Kenyei, în schimb, are multe zone cu munți, râuri și lacuri. Chiar dacă cei mai mulți kenyeni care au răspuns la chestionar nu trăiesc în zonele montane, cu siguranță le cunosc.

Danto susține că preferința kenyenilor se îndreaptă spre Hudson River Biedermeier din cauză că acest stil a fost imprimat adânc în mințile africanilor. În plus, crede că a descoperit și cauza: calendarele pe care 91% dintre cei chestionați au afirmat că le au acasă. Chiar dacă la un moment dat susține că există posibilitatea ca acest peisaj albastru să fie un element înnăscut în mintea umană[5], se grăbește să respingă imediat această idee, considerând că vinovată este industria calendarelor. În logica lui Danto, preferința unui african pentru un anumit tip de imagini nu poate fi explicată decât prin expunerea la acel tip de imagini, într-un proces de enculturație

Scanned with OKEN Scanner

vizuală. De altfel, această perspectivă este în concordanță cu felul în care vede el arta: pentru Danto, *America's Most Wanted* este o reprezentare în stilul Biedermeier și al Școlii Hudson River, nu o simplă reprezentare realistă – un peisaj generic, cu multă pădure, cu dealuri care înconjoară o apă și care poate fi situat oriunde, din New York până în Noua Zeelandă și din Alaska în Asia sau Africa.

Danto e sigur că preferința oamenilor pentru un anumit tip de peisaj nu poate fi explicată decât prin expunerea individului la astfel de imagini, dar aceasta nu este decât o presupoziție; greșită, de altfel. Viața umană și animală are de obicei interese, înclinații și sentimente care nu sunt învățate prin expunerea la imagini sau la orice altceva, ci sunt trezite și influențate de experiență și de învățare. Un exemplu: fereastra biroului meu de la universitatea din Noua Zeelandă se află destul de sus, iar pervazul oferă un loc foarte bun pentru cuiburile de porumbei. Oricât de drăguțe ar fi, aceste creaturi fac foarte multă mizerie; au murdărit atât de rău pervazul, încât, până la urmă, fereastra a trebuit să rămână închisă permanent. Cum să-i gonesc de-acolo? Soluția mea a fost să pun un șarpe de cauciuc pe pervaz. Am observat că păsările aterizează pe pervaz, văd șarpele și își iau imediat zborul. Și nu se mai întorc. Interesant este că porumbeii europeni au ajuns în Noua Zeelandă acum câteva sute de generații, iar aici nu sunt șerpi și nici nu au fost vreodată. Fobia păsărilor nu poate fi deci explicată nici ca urmare a întâlnirii cu șerpii, nici ca urmare a expunerii la imagini cu șerpi. În Noua Zeelandă lipsită de șerpi, acest tip de comportament este un exemplu perfect de atavism natural: o teamă înnăscută, transmisă – și nu doar în această zonă – din generație în generație de porumbei.

Reacția oamenilor la peisaje este și ea o dovadă de atavism, experimentele lui Komar și Melamid fiind niște demonstrații fascinante în acest sens, deși nu asta a fost intenția. Peisajul luxuriant, în care predomină albastrul, pe care l-au descoperit

Scanned with OKEN Scanner

artiștii ruși, este preferat în întreaga lume pentru că această preferință este înnăscută și nu poate fi explicată doar de tradițiile culturale. Mai exact, ideea că puterea de diseminare a industriei calendarelor ar putea explica de ce kenyenii preferă reprezentări în stilul Școlii Hudson River ascunde o ipoteză mult mai plauzibilă: faptul că aceste calendare – și alegerea picturală a unor culturi complet diferite – sunt rezultatul unor predispoziții înnăscute. Această atracție fundamentală față de anumite tipuri de peisaj nu este un construct social, ci este parte din natura umană, o moștenire din Pleistocen, transmisă de-a lungul celor 1,6 milioane de ani de evoluție umană. Industria calendarelor nu a conspirat pentru a influența gustul, ci s-a folosit de preferințele umane preexistente apariției calendarului. Întrebarea chinuitoare este de ce există o preferință atât de veche pentru peisajul acvatic, albastru?

II

La baza explicației lui Danto cu privire la motivele pentru care kenyenii au oferit aceleași răspunsuri la fel ca toată lumea atunci când au fost întrebați de peisajul preferat se află lucrările de psihologie despre teoria paradigmei. Există însă și alte teorii psihologice, mult mai potrivite pentru abordarea acestei probleme. Literatura de specialitate este foarte bogată, o parte din ea se bazează pe statistică (la fel ca sondajul lui Komar și Melamid), iar o altă parte este mai degrabă teoretică, oferind ipoteze care încearcă să explice preferința oamenilor pentru habitatele naturale. Ideile sunt vechi, dar au fost readuse în discuție de Jay Appleton, în anii '70, mai ales în *The Experience of Landscape**. Ideile lui Appleton au fost aprofundate și extinse de Roger S. Ulrich, și conectate la problematica

* *Experiența peisajului.*

Scanned with OKEN Scanner

mai extinsă a cunoașterii și a percepției de către Stephen și Rachel Kaplan, fiind apoi reluate și întărite de Gordon H. Orians și Judith H. Heerwagen.[6] Orians a descris tipul de peisaj ideal pe care oamenii îl percep ca fiind intrinsec plăcut. În opinia lui, acest peisaj este apropiat de imaginea savanei și a pădurilor din estul Africii, unde hominizii s-au separat de ramura cimpanzeilor și au început evoluția; din acest motiv, perspectiva a primit numele de „ipoteza savanei". Pe scurt, acest tip de peisaj include:

- spații deschise, cu iarbă nu foarte înaltă, punctate de tufișuri și pâlcuri de copaci;
- prezența apei sau dovada existenței ei în apropiere ori la distanță;
- o zonă deschisă, din care linia orizontului să fie vizibilă cel puțin într-o direcție;
- dovada prezenței mamiferelor și a păsărilor și
- multe plante verzi, cu flori și fructe.

În prezent, cercetările au ajuns la nivelul în care pot spune foarte multe despre preferința noastră înnăscută pentru peisaje. Această preferință depășește atracția generală și vagă pentru scenele generice, este mult mai concretă. Savana africană nu este doar scena probabilă în care s-a desfășurat o bună parte din evoluția umană, ci chiar habitatul pentru care s-au adaptat hominizii carnivori: savana conține mai multe proteine pe kilometru pătrat decât orice alt tip de habitat. În plus, savana are resurse de hrană aproape de nivelul solului, spre deosebire de pădurile tropicale sau temperate, mai ușor de străbătut de antropoidele care locuiesc în copaci.

Oamenii sunt mai puțin atrași de spațiile complet deschise, de câmpii, decât de zonele cu alternanțe deluroase, ceea ce arată că ei își doresc puncte de observație care să-i ajute la orientare. Savana înverzită este preferată celei din sezonul secetos. Tipul preferat de savană pare să fie reprezentat nu doar în tablouri și calendare, ci și în parcurile publice, așa

Scanned with OKEN Scanner

cum sunt multe zone din Central Park din New York. Terenurile de golf actuale valorifică în chip uimitor modelul savanei.[7]

Nu doar copacii în general se află printre preferințele oamenilor, ci și anumite tipuri de copaci. Cele mai bune savane sunt caracterizate de prezența *Acacia tortilis*, o specie cu coroană mare ale cărei crengi se află în apropierea solului. Testele efectuate de Orians și Heerwagen dovedesc o preferință culturală generală pentru copacii cu coroane medii, cu trunchiuri care se bifurcă aproape de nivelul solului (o prezență obișnuită în peisajele olandeze din secolul al XVII-lea). Copacii cu coroane foarte bogate sau foarte rare sunt mai puțin apreciați, la fel și cei ale căror prime ramuri se află mult prea sus pentru a fi la îndemâna omului. În Pleistocen, copacii în care te puteai cățăra ușor te scăpau de prădători, iar acest fapt de viață și de moarte poate fi observat astăzi în aprecierea estetică pe care o rezervăm arborilor (și în pasiunea copiilor de a se cățăra în ei).

Preferința pentru un anumit tip de peisaj nu presupune întotdeauna sălbăticia, teritoriul virgin, zona pe care am putea-o percepe intuitiv ca interzisă. De fapt, atracția față de peisajul specific savanei crește odată cu apariția semnelor de locuire umană – control și intervenție. Zonele cu iarbă scurtă, cele pe care le preferăm, par să fi fost păscute de animalele domestice. Un drum care duce undeva departe crește farmecul, la fel și o căsuță cu un coș pe care iese fum. Astfel de semne ale locuirii sau ale agriculturii de după Pleistocen au devenit deja clișee în calendare și în cărțile poștale, poate pentru că aceste detalii umanizează peisajul și îl fac mai puțin amenințător.

Reacția la peisaj depinde și de posibilitățile de explorare și orientare, de „interpretarea" terenului. Experimentele întreprinse de Stephen și Rachel Kaplan arată că peisajele cele mai dorite au un grad moderat de complexitate. Complexitatea extremă, precum o pădure sau o junglă impenetrabilă, ori

Scanned with OKEN Scanner

simplitatea plictisitoare, o câmpie largă și goală, să zicem, nu sunt foarte apreciate. Peisajele preferate sunt caracterizate de coerență și claritate: spații în care te poți orienta și care te invită să le explorezi. Prezența unui drum făcut de om sau a unei poteci naturale este cel mai comun indiciu pentru posibilitatea explorării, alături de o suprafață suficient de lină pentru a putea fi străbătută la pas. Din acest motiv, peisajele atrăgătoare conțin deseori un mal de râu care dispare după ce face un meandru sau o cărare ce urcă în vârful unui deal sau coboară într-o vale fertilă. Prezența unui centru de interes sau întrezărirea orizontului sporește claritatea peisajului, îl face și mai plăcut.

Stephen și Rachel Kaplan au arătat că există o preferință și pentru mister, pe care ei îl definesc drept sentimentul că „poți afla noi informații dacă te afunzi și mai mult în peisaj", trecând de cotul râului sau urmând cărarea. În opinia lor, senzația de mister aduce „o preferință pe termen lung" pentru peisaj. Mai mult decât alte caracteristici, misterul stârnește imaginația și este astfel de o importanță vitală pentru peisagistică.

Nu în ultimul rând, una dintre cele mai originale ipoteze ale lui Jay Appleton se dovedește în continuare convingătoare: ideea lui despre „perspectivă și refugiu". Acesta susține că posibilitatea de a vedea fără să fii văzut este un element fundamental pentru gradul de atractivitate a unui peisaj. Oamenilor le place să aibă o *perspectivă* de unde să poată supraveghea peisajul, la fel de mult pe cât le place să se simtă într-un loc de *refugiu*. O peșteră într-un versant, căsuța din copac a unui copil, o casă pe deal, castelul regelui, apartamentul de la ultimul etaj sau o cameră cu priveliște sunt toate binevenite (de fapt, cu mici excepții, proprietățile imobiliare aflate la înălțime sunt mai scumpe peste tot în lume). Oamenii preferă să observe terenul deschis, dar necunoscut al unui parc de la margine, nu vor să pornească imediat către centru. Își doresc protecția oferită de un punct privilegiat de observație

Scanned with OKEN Scanner

(un copac, o stâncă, un pavilion sau un acoperiș) pentru că le dă senzația că în acel loc sunt „feriți" de priviri și de un posibil atac din spate. Cele mai apreciate peisaje combină aceste elemente, indiferent dacă vorbim despre pictură sau despre realitate. De fapt, cele mai multe reprezentări de peisaje din istoria picturii situează privitorul fie într-un punct privilegiat – pe marginea unei stânci, poate, privind către vale – fie, dacă este la nivelul solului, măcar la o înălțime puțin mai mare decât cea a unui stat de om. (Chiar și în cazul multor scene urbane, dacă veți căuta punctul de observație, veți vedea că artistul pare să stea pe o scară.)

Preferința pentru acest tip de peisaj și configurație a terenului a fost în ultimii douăzeci de ani subiectul unei ample cercetări empirice. Într-un cunoscut experiment, care a fost ulterior reprodus, J.D. Balling și J.H. Falk au arătat fotografii cu cinci tipuri de peisaj natural unor oameni din șase categorii de vârstă, întrebându-i pe fiecare unde și-ar dori să locuiască și ce peisaj ar vizita. Tipurile de peisaj au fost pădurea tropicală, pădurea de conifere, pădurea de foioase, savana specifică estului Africii și deșertul. Niciuna dintre poze nu conținea apă sau animale. Grupele de vârstă au fost opt, unsprezece, cincisprezece, optsprezece, treizeci și cinci și peste șaptezeci de ani. De la cincisprezece ani în sus, preferințele au fost variate și relativ egal distribuite între pădurea de foioase, savană și pădurea de conifere, toate trei plasându-se înaintea pădurii tropicale și a deșertului, care e codașul clasamentului la toate categoriile de vârstă. Cea mai interesantă descoperire a fost preferința copiilor de opt ani pentru savană, atât ca spațiu de locuit, cât și de vizitat, spre deosebire de celelalte grupe de vârstă. E greu să explici această preferință prin obișnuință, atâta vreme cât – precum în cazul kenyenilor din sondajul lui Komar și Melamid, care nu văzuseră niciodată fluviul Hudson – niciunul dintre copii nu fusese vreodată într-o savană.

Aceste observații au fost apoi folosite de Erich Synek și Karl Grammer care au demonstrat că, odată cu instalarea

Scanned with OKEN Scanner

pubertății, preferințele se schimbă semnificativ. Copiii preferă peisajul plat, de savană, cu un nivel mic de complexitate. De la cincisprezece ani în sus, încep să prefere peisajele mai complexe, montane, cu mulți copaci. Synek și Grammer consideră că prin aceasta reproduc parțial rezultatele lui Balling și Falk, dar, în același timp, demonstrează că activitățile în aer liber cresc apetența pentru un peisaj mai complex.

Cu alte cuvinte, activitățile în aer liber fac ca gustul nostru pentru peisaje să se îndepărteze de la configurația standard din prima copilărie. Dar aceste variații nu dovedesc nici relativism subiectiv, nici că gustul ar fi un construct social: faptul că el se modifică sistematic, într-un model previzibil în funcție de vârstă, îl pune mai degrabă în structura predispozițiilor naturale. Astfel, Elizabeth Lyons a arătat că femeile preferă peisajele cu mai multă vegetație într-o măsură mai mare decât bărbații, fapt care cel mai probabil are o sursă evolutivă: femeile preferă zonele ferite, bogate în fructe și flori, pe când bărbații apreciază mai mult zonele care le oferă un punct de observație și posibilitatea de a explora și vâna.[8] Din perspectivă culturală, studiile au arătat că fermierii, indiferent de popor, se diferențiază de alte categorii demografice, în sensul că acordă întâietate peisajelor cu terenuri cultivabile. Asta nu înseamnă că perspectiva evolutivă este contrazisă: obiectivele pe care le ai, experiențele și mediul familiar în care trăiești vor influența într-o anumită măsură preferința înnăscută pentru anumite tipuri de peisaj, precum și capacitatea ta de a le exploata. Acest lucru nu este cu nimic diferit de faptul că deprinderea limbii materne va influența permanent capacitățile lingvistice ale individului.

III

Alegerea habitatului a fost o decizie crucială, de viață și de moarte pentru oamenii (și proto-oamenii) din Pleistocen.

Scanned with OKEN Scanner

Importanța decisivă a selecției habitatului a fost pusă în scenă foarte bine de Orians și Heerwagen, care și-au invitat cititorii să-și imagineze alături de ei, la modul serios, cum arăta viața de zi cu zi pentru o specie de vânători-culegători inteligenți și cu limbaj articulat.[9] Au numit această existență nomadă din Pleistocen „o ieșire la camping care durează toată viața". Pentru noi, campingul este o evadare din viața modernă; pentru strămoșii noștri, însă, traiul de pe urma a ceea ce oferă natura era viața ca atare. Te trezești în micul tău grup de adulți și copii, își imaginează Orians și Heerwagen. Văzând că nu mai e nimic de mâncare, toată lumea pornește la drum. Norii de la orizont indică ploaie în depărtare, așa că grupul pornește într-acolo. La amiază, soarele arde, așa că grupul caută adăpost la umbra unui pâlc de copaci. Femeile din grup își amintesc că anii trecuți au văzut în apropiere tufe cu fructe de pădure. Bărbații vorbesc despre cum să ia urma vânatului și pregătesc săgeți. Tunetele din zare anunță sfârșitul sezonului secetos. Oamenii se culcă, însă, încă dinainte de ivirea zorilor, unii dintre ei se trezesc din cauza zgomotelor produse cel mai probabil de un animal mare, care se aude nu departe de tabără. La răsărit, grupul se pune din nou în mișcare; începe o nouă zi din acest tip de viață „care va dura mii de generații", după cum spun Orian și Heerwagen.

Din perspectiva strămoșilor noștri, acest stil de viață nu avea nici început, nici sfârșit. De la Platon și Socrate până la noi sunt doar 120 de generații. Dacă din Atena mergem înapoi, spre apariția primelor orașe și inventarea agriculturii și a scrisului, perioada este mai lungă: alte 380 de generații. Însă Pleistocenul – cadrul evolutiv în care am dobândit gusturile, caracteristicile intelectuale, dispozițiile emoționale și trăsăturile de personalitate care ne diferențiază de strămoșii hominizi și ne fac să fim ceea ce suntem – a avut 80 000 de generații. În această perioadă vastă, oamenii au plecat din Africa și s-au stabilit în medii de viață foarte diferite de savană. Strămoșii noștri s-au deplasat de-a lungul coastelor, au explorat apoi

Scanned with OKEN Scanner

interiorul continentelor, au învățat să supraviețuiască în mediul arctic ca vânători și au reușit să rămână în viață în deșerturile asiatice și australiene. Au populat junglele tropicale și pădurile din zonele temperate, au înaintat spre nordul Europei, urmând ghețarii care se retrăgeau și au descoperit insulele din estul Asiei. Evoluția umană nu a avut loc într-o zonă geografică singulară, ci în întreaga lume. Spre deosebire de multe specii de animale, care sunt adaptate unui singur tip de habitat și care dispar dacă acel habitat se pierde, ființele umane – inteligente, sociale, cu limbaj articulat și capabile să producă unelte – au descoperit cum să supraviețuiască în aproape toate mediile.

Cu toate acestea, anumite caracteristici ale peisajelor continuă să producă reacții emoționale, observabile în afinitățile și dorințele noastre prerafionale. Aceste reacții pur emoționale sunt foarte greu de izolat și de analizat pentru că pot coincide cu reacțiile raționale. Această suprapunere între reacțiile raționale și cele emoționale pe care le avem la peisaje poate da naștere unor confuzii. Să ne imaginăm următoarea situație: acum o sută de mii de ani, un grup de vânători-culegători format din douăzeci de oameni străbătea un teren arid și muntos în căutare de hrană. Acești strămoși merg de-a lungul unui canion îngust care se deschide în fața unei priveliști nemaipomenite. În dreapta lor se află un peisaj montan, cu climă temperată. Dealurile și văile înverzite lasă loc treptat piscurilor albastre. În stânga, linia orizontului îmbrățișează o vastă zonă aridă, fără urme de apă sau de viață, cu excepția câtorva tufe. Faptul că grupul nostru de vânători-culegători se va îndrepta către dealurile înverzite pare să fie rezultatul unei alegeri raționale. Atunci de ce să mai ridicăm ipoteza unei reacții emoționale înnăscute? Nu cumva aici emoția este o a cincea roată la căruță?

Prima observație care trebuie făcută este că, în condițiile vieții din Pleistocen, această alegere e posibil să nu fi fost atât de evidentă pe cât lasă de înțeles exemplul nostru. Pentru

Scanned with OKEN Scanner

membrii mai experimentați ai grupului, deșertul ar fi putut fi o sursă de hrană, chiar dacă nu imediat vizibilă. Dealurile mănoase, pe de altă parte, ar fi putut fi umblate de un alt grup de vânători-culegători, ostili față de nou-veniți. Sunt deci mulți factori care pot afecta decizia rațională în legătură cu direcția în care ar trebui să pornească grupul. Cu toate acestea, la o punere în balanță, avantajul este tot de partea dealurilor. Ținând cont de cele 80 000 de generații din Pleistocen, e nevoie doar de un mic avantaj în materie de rată a supraviețuirii pentru a o apuca spre cadrul din dreapta – către peisajul verde și vălurit, cu ape, cu spații deschise și pâlcuri de copaci – ca această alegere să se întipărească în memoria speciei la nivelul preferințelor emoționale și estetice.

Într-un articol despre mecanismele emoției, John Tooby și Leda Cosmides vorbesc despre problemele ridicate aici: de ce n-ar trebui să ne așteptăm ca toate lucrurile legate de preferințe să fie explicabile în termenii deciziilor raționale? Mintea umană, susțin ei, este „o rețea foarte complicată" de comportamente înnăscute, un fel de „programe", ca să folosim o metaforă din tehnologia informației, care aveau ca scop rezolvarea problemelor cu care se confruntau strămoșii noștri hominizi.[10] La fel ca frica de șerpi, aceste comportamente sunt foarte specifice: recunoașterea facială, căutarea hranei, alegerea partenerului, managementul somnului și vigilența care să îi păzească de prădători. Aceste operațiuni pot chiar intra în conflict în anumite situații de viață. De exemplu, nevoia de apă poate intra în conflict cu nevoia de a te feri de prădătorii care se adună la izvor. De aceea, pe secțiuni mai ample, aceste comportamente au fost trecute sub controlul unor funcții pe care Tooby și Cosmides le numesc „programe de supraordonare". Așa funcționează emoțiile, ele „orchestrează" subprogramele minții pentru ca acestea să funcționeze armonios împreună. Autorii dau exemplul fricii. Această emoție, care pune stăpânire pe cineva care umblă noaptea și se află în situația potențială de „a fi urmărit și atacat pe neașteptate" (lucru care

Scanned with OKEN Scanner

se poate întâmpla și în pădurea ecuatorială din Pleistocen, și în jungla de asfalt a unui oraș modern) poate da naștere unui comportament crucial pentru supraviețuirea individului. Frica va menține atenția trează și va ascuți simțurile (foșnetul din tufișuri va fi auzit mai clar), va schimba prioritățile, motivațiile și scopurile pe termen scurt (nu mai ești atât de interesat de locul în care trebuie să ajungi, nu-ți mai este foame etc.), va trezi interesul pentru culegerea de informații („Unde-mi este copilul?"), va modifica întregul context al acțiunii de la un cadru sigur la unul periculos, va afecta memoria, sistemele de inferențe și regulile procesului decizional. Prin urmare, frica este mai mult decât o simplă descărcare de adrenalină. Ea afectează reacțiile și perspectiva asupra lucrurilor, ascute simțurile la maximum și inițiază reacții atât automate, cât și raționale.

Cu toate că Tooby și Cosmides nu amintesc de emoțiile implicate în preferința noastră pentru un anumit tip de peisaj, acestea ar putea fi foarte ușor analizate în cadrul conceptual al articolului lor. Comunitățile umane pot locui și se pot dezvolta astăzi în peisaje foarte variate, dar acest lucru nu era valabil și pentru strămoșii noștri. Rata medie de supraviețuire pentru acei *Homo sapiens* care aveau o predispoziție emoțională pentru peisajul înverzit și cu potențial acces la apă a fost decisivă din punct de vedere evolutiv. În plus, există dovezi clare că avem reacții emoționale asemănătoare cu cele ale rudelor noastre primate. Chiar dacă strămoșii noștri făceau în mare măsură alegeri raționale cu privire la direcția în care s-o ia, strămoșii lor, de dinainte de apariția vorbirii, se foloseau, pentru a lua decizii de importanță vitală, la fel ca alte animale, de euristica non-lingvistică și de reacții emoționale în loc de procese raționale. Reacțiile raționale și cele emoționale la peisaj pot coincide și se pot valida reciproc. Însă pot fi și în conflict, atunci când impulsul emoțional care ne atrage către un anumit tip de teren este depășit în importanță de faptul că știm că acolo se pot ascunde pericole. Acest lucru

Scanned with OKEN Scanner

nu infirmă însă existența reacțiilor preraționale, emoționale și nici nu le neagă avantajele evolutive.

Un alt mod de a cerceta problema este să privim lucrurile invers și să ne întrebăm dacă *indiferența emoțională* față de anumite tipuri de peisaj ar fi putut aduce avantaje evolutive pentru hominizi sau pentru primele comunități umane. Dacă oamenii se pot adapta la toate tipurile de peisaj, atunci favorizarea unui anumit tip s-ar putea dovedi chiar dăunătoare supraviețuirii. Să ne gândim la această situație pornind de la analogia cu frica de șerpi.[11] Dacă ținem cont de mutații, de variația naturală a intereselor, gusturilor și preferințelor, probabil că am avut mai mulți strămoși pe care vederea șerpilor îi lăsa indiferenți sau care chiar se arătau curajoși într-un astfel de caz. Mulți dintre acești oameni, deși ne sunt unchi sau mătuși de acum zeci de mii de generații, nu ne sunt strămoși direcți, de sânge. Ei au fost uciși de șerpi înainte de a avea ocazia să lase urmași. Strămoșii noștri *direcți*, cei pe care îi putem numi prin adăugarea particulei „stră-" și pe care îi putem urmări până acum 80 000 de generații, sunt o stră-străbunică și partenerul ei care, în variabilitatea naturală a lucrurilor, cel mai probabil se temeau de șerpi. Evoluția le-a recompensat fobia dându-le șansa să trăiască și să-și răspândească genele, așa cum i-a recompensat și pe cei cărora le era teamă să stea prea aproape de marginea unei stânci sau pe cei care erau scârbiți de mirosul de carne putredă, deci toxică. În Pleistocen, găsirea habitatului potrivit a fost un factor esențial pentru supraviețuire. Prin urmare, indiferența emoțională față de peisaje este la fel de improbabilă din punct de vedere evolutiv ca indiferența față de șerpi, prăpăstii, mâncăruri otrăvitoare sau, de ce nu, față de sex, copii și alimente dulci ori cu grăsimi.

Scanned with OKEN Scanner

IV

Istoria peisagisticii nu se reduce desigur la potențialele habitate din Pleistocen. Ea include toate tipurile posibile de peisaj, de la nesfârșitele zone arctice învăluite în zăpadă la deșerturi și jungle. Peisagistica – din Japonia și China până în Europa și Lumea Nouă – este puternic impregnată de raportarea istorică la un anumit cadru și de accentele și schimbările de ordin stilistic din istoria artei unui anumit popor. Peisagistica a fost marcată de exotism sau de dorința de a experimenta schimbări și varietate și a fost condiționată în nenumărate feluri de valori religioase ori chiar politice. Europenii Evului Mediu nu împărtășeau dragostea orășeanului de azi pentru natură. Crestele alpine reci și amenințătoare din picturile lui Albrecht Altdorfer din secolul al XVI-lea ne prezintă niște munți siniștri; pădurile lui întunecate par gata să înghită pe oricine se îndepărtează prea mult de sat. În general, oamenii care au fost nevoiți să îndure stihiile naturii sunt mai puțin dispuși să se lase fermecați de frumusețea ei. Odată cu apariția civilizației moderne, natura devine benignă și minunată, nemaifiind o amenințare. De fapt, cadrul natural este atât de departe de experiența noastră cotidiană, încât e simplu să ne imaginăm că gusturile noastre în materie de peisaje sunt la fel de convenționale precum cele în materie de gastronomie sau îmbrăcăminte. E o eroare de înțeles, dar nu mai puțin o eroare.

Emoțiile stârnite de peisaj în strămoșii noștri nu ne mai sunt de folos în prezent, fiindcă nu mai suntem vânători-culegători nomazi obligați să trăiască de pe urma pământului. Cu toate acestea, pentru că încă avem sufletul nomazilor preistorici, aceste emoții pot invada mințile noastre moderne cu o neașteptată intensitate. Un om care și-a trăit viața la oraș se află pe un drum de țară. După un cot, la răscruce, un drum coboară în vale. Pășuni și dumbrăvi domină fundalul, iar mai jos drumul se pierde într-o pădure bătrână. Un râu cu malurile bogate în vegetație urmează drumul o vreme, apoi devine

Scanned with OKEN Scanner

invizibil privirii, deși îi putem ghici cursul după păduricile de copaci bătrâni. Departe, în vale, se vede un alt cot al drumului. Dincolo, niște dealuri destul de înalte se topesc nedeslușit în conturul munților din depărtare, ale căror piscuri sunt mărginite de imenși nori pufoși. Un astfel de peisaj ne poate face să ne oprim din drum, cuprinși de un intens sentiment de alean și frumusețe, dornici să explorăm valea pentru a vedea unde duce drumul. Suntem ceea ce suntem pentru că strămoșii noștri au urmat astfel de drumuri și albiile râurilor dincolo de orizont. În astfel de momente suntem puși în fața rămășițelor străvechiului trecut al speciei noastre.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 2
Artă și natură umană

I

„*Homo sum: humani nil a me alienum puto*“ („Sunt om: nimic din ceea ce e omenesc nu mi-e străin.“) Acest dicton al dramaturgului roman Terențiu poate fi folosit ca motto de oricine caută universaliile umane ce traversează de-a lungul istoriei și de-a latul lumii amalgamul de diferențe culturale. În spiritul lui Terențiu își încheie Steven Pinker cartea despre starea lingvisticii, *The Language Instinct*[*]:

> Fiind la curent cu ubicuitatea limbajului complex – atât la nivel individual, cât și cultural – și cu faptul că toate limbajele se bazează pe un singur model mental, niciunul dintre ele nu îmi este străin, chiar dacă nu înțeleg niciun cuvânt din el. Tachinările dintre locuitorii din ținuturile muntoase ale Noii Guinee din filmul care ni-i arată cum iau pentru prima dată contact cu restul lumii, mișcările unui interpret în limbajul semnelor, sporovăiala micuților japoneze de la un loc de joacă din Tokyo – îmi imaginez că văd, dincolo de ritm, structurile de dedesubt și simt că toți gândim la fel.[1]

Aserțiunea lui Pinker cu privire la universalitatea limbajului și a capacităților lingvistice ale minții umane este de necontestat. Există un mod analog prin care să putem descrie universalitatea în artă? Să fie oare adevărat că, deși arta

[*] *Instinctul limbajului.*

celorlalte culturi nu poate fi înțeleasă nemijlocit și nu ne oferă pe loc o experiență agreabilă, ființele umane împărtășesc, în esență, dincolo de marea varietate aparentă, aceeași artă?

Toate culturile umane manifestă forme de expresivitate creatoare pe care tradițiile europene le-ar putea numi artistice. Asta nu înseamnă că fiecare societate are toate formele de artă. Ceremonia ceaiului din Japonia, considerată în general ca fiind o artă, nu are un corespondent în Occident. Locuitorii din zona fluviului Sepik din Noua Guinee sunt cioplitori în lemn foarte pasionați – aproape obsedați de acest meșteșug –, în timp ce locuitorii ținuturilor muntoase de pe aceeași insulă își folosesc energia pentru a-și decora corpurile și pentru a produce scuturi, ocupându-se foarte puțin cu cioplitul în lemn. Populația dinka din estul Africii nu are aproape niciun fel de artă vizuală, dar are în schimb o poezie foarte elaborată, și este foarte pasionată de petele, culorile și semnele particulare ale bovinelor de care depind pentru a supraviețui.[2]

Universalitatea artei și a comportamentului artistic, apariția lor spontană în întreaga lume și de-a lungul întregii istorii, precum și faptul că în majoritatea cazurilor caracteristicile artistice pot fi recunoscute la nivel intercultural, arată că arta și comportamentul artistic își au originea într-o sursă naturală, înnăscută: o psihologie umană universală. În această privință, universalitatea artei seamănă cu o altă înclinație umană: folosirea limbajului. Limbajul există peste tot unde există oameni. În ciuda vocabularelor și a regulilor gramaticale diferite, care determină ca cele aproximativ 6000 de limbi existente să nu poată fi înțelese de vorbitorii altor limbi, acestea se pretează întotdeauna comparației: traducerea este întotdeauna posibilă. Acest lucru se întâmplă din cauză că structura limbii este împărtășită în comun de toate culturile, limbile aflându-se în strânsă legătură cu interesele, dorințele, nevoile și capacitățile prelingvistice.

Scanned with OKEN Scanner

Abilitățile lingvistice se dezvoltă încă din pruncie, în procese de rutină, predictibile, care scot la iveală abilități înnăscute de o uimitoare complexitate. Ne așteptăm ca orice copil sănătos născut în orice societate umană să aibă capacitatea de a vorbi o limbă naturală. Această capacitate este înnăscută, lucru care se poate vedea, de exemplu, în faptul că oamenii trebuie să depună un efort serios pentru a deprinde practicile mai recente din punct de vedere istoric, precum scrisul și cititul, pe când deprinderea vorbirii se face fără efort. (Unii au susținut chiar că vorbirea nu este „învățată": cu ajutorul indiciilor primite de la alți vorbitori, copiii „dezvoltă" limba ca pe o extensie naturală a activității mentale, la fel cum de la mersul de-a bușilea încep să meargă în picioare, iar mai apoi să alerge.)

Dovezile istorice și experimentale – etapele dobândirii limbajului, natura interculturală a felului în care părinții vorbesc cu copiii lor mici, formarea previzibilă a unei limbi *pidgin* atunci când două limbi străine se întâlnesc – dovedesc existența unor mecanisme mintale specifice care trec dincolo de diversitatea limbilor. Gramatica universală a lui Noam Chomsky, o structură care stă la baza gramaticii generative locale, este un astfel de mecanism.[3] Aceasta, la rândul ei, este legată de nevoi, dorințe și afecte non-lingvistice, care sunt dovada unor tipare universale. Modulația tonului și modul de accentuare prezente în actul de vorbire sunt legate, de exemplu, de expresii faciale precum cele care indică frica, suferința sau bucuria. Aceste experiențe afective își au originea în mecanismele mintale care guvernează experiențe tipice speciei și în modul în care este exprimată emoția, inclusiv prin vorbire.

Niciunul dintre aceste aspecte nu neagă faptul că, pentru fiecare vorbitor, limba este de asemenea foarte legată de cultură și istorie. Vocabularele noastre și modurile în care ne exprimăm sunt infinit de variate și funcționează în interiorul unor sisteme de sens care, spre deosebire de regulile din

Scanned with OKEN Scanner

structura de bază, sunt produse ale culturii. Din această perspectivă, domeniul limbilor naturale seamănă cu cel al artei ca sector intercultural: ambele se bazează pe o combinație între structuri și mecanisme ale trăirii intelectuale și emoționale înnăscute și profunde, pe de-o parte, și un imens ocean de contingențe culturale – stiluri, vocabular și idiosincrazii care oferă atât vorbirii, cât și artei sensurile lor culturale și personale specifice. Nicio filozofie a artei nu are sens dacă ignoră sursele naturale ale artei sau caracterul cultural al acesteia.

II

Ideea că arta este legată de natura umană nu este nouă și merită să aruncăm o privire asupra câtorva momente din istoria esteticii pentru a înțelege felul în care a evoluat această temă de discuție din Grecia antică până în zilele noastre. Teoriile lui Platon și Aristotel despre natura umană sunt legate în diferite moduri de filozofiile lor despre artă. Celebra eliminare a artei dintre sursele de cunoaștere, precum și apelul din *Republica* la cenzurarea artei de către stat pentru binele mulțimii sunt considerate adeseori ca fiind consecințe secundare ale metafizicii lui Platon și ale teoriei formelor, conform căreia arhetipurile ideale guvernează și structurează felul în care experimentăm realitatea.[4] Pentru Platon, arta este o imitație a unei imitații, din cauză că nu este – în pictură, sculptură, poezie sau proză – decât o reprezentare a lumii fizice, aceasta din urmă nefiind, ea însăși, decât o imitare a formelor eterne. Arta este așadar o sursă sistematică de eroare: prezintă o versiune atractivă și distractivă asupra realității, care în cel mai bun caz îl bulversează pe om, făcându-l incapabil să discearnă natura realității, iar în cel mai rău caz devine o sursă de degradare morală. Pentru Platon, arta incită la cele mai rele emoții umane. În mod

Scanned with OKEN Scanner

repetat în dialogurile sale, Platon ne lasă impresia că arta este periculoasă.

Vorbind în *Republica* despre alcătuirea sufletului uman, Platon prezintă o anecdotă memorabilă despre un anume Leontios care ajunsese în Atena și aflându-se dincolo de zidul de nord al orașului a dat peste niște cadavre aflate la picioarele unui călău. Voia să privească morții, dar, în același timp, era dezgustat de sine și își întorcea privirea. Leontios se lupta cu el însuși și își acoperea fața. Până la urmă, biruit de dorință, și-a ridicat privirea și a dat fuga către cadavre, în timp ce țipa către proprii ochi: „Priviți, nenorociților, săturați-vă de vederea aceasta frumoasă!" Cei care au trecut pe lângă un accident de circulație înțeleg bine la ce se referă Platon. Din perspectivă platoniciană, o bună parte a divertismentului brutal oferit de formele de expresie dramatice – de la teatrul grec la violența și pasiunea neîmblânzită de pe canalele media din prezent – seamănă foarte mult cu scena căreia Leontios nu i-a putut rezista. Pentru Platon, efectele cele mai nocive ale artei asupra sufletului constau în punerea în mișcare și răsplătirea celor mai josnice porniri.

Atitudinea lui Aristotel față de artă este foarte diferită. Spre deosebire de Platon, el respectă integritatea și varietatea formelor artistice, precum și capacitatea acestora de a ne oferi o bună cunoaștere a condiției umane. Pentru Aristotel, orice investigație culturală implică în mod inevitabil o tensiune între *nomos* – legea și, în sens mai larg, tradiția culturală – și *physis*, lumea naturală, inclusiv ființele umane, cu natura lor psihologică. În cele mai multe lucrări filozofice ale sale, Aristotel, unul dintre primii naturaliști, este de partea *physis*-ului, despre care consideră că oferă principiile ultime. În opera lui despre teatru și poezie, *Poetica*, se dovedește un foarte bun cunoscător al istoriei și al convențiilor artistice din cultura lui. Pentru Aristotel, o explicație adecvată trebuie să se refere atât la *nomos*, cât și la *physis*. Întreaga artă este, în opinia lui, *mimesis*, o imitație de un fel sau altul. Până și

Scanned with OKEN Scanner

melodia sau ritmul imită de fapt emoții umane, iar în cazul artelor care se folosesc de cuvinte, marmură sau vopsea, imitația este și mai clară.

Pentru el, interesul omului față de reprezentări – pictură, teatru, poezie și sculptură – este o tendință înnăscută. Nu doar că propune această idee, o și argumentează:

> În general vorbind, două sunt cauzele ce par a fi dat naștere poeziei, amândouă cauze firești.
>
> Una e darul înnăscut al imitației, sădit în om din vremea copilăriei (lucru care-l și deosebește de restul viețuitoarelor, dintre toate el fiind cel mai priceput să imite și cele dintâi cunoștințe venindu-i pe calea imitației), iar plăcerea pe care o dau imitațiile e și ea resimțită de toți. Că-i așa, o dovedesc faptele. Lucruri pe care în natură nu le putem privi fără scârbă – cum ar fi înfățișările fiarelor celor mai dezgustătoare și ale morților – închipuite cu oricât de mare fidelitate ne umplu de desfătare.[5]

Oamenii sunt creatori și consumatori înnăscuți de imagini. Teoria lui Aristotel este dovedită de jocurile imitative ale copiilor: pretutindeni, aceștia se joacă imitându-i pe adulți, imitându-se între ei, imitând animalele sau chiar mașinile. Imitația este o componentă naturală a enculturației indivizilor. Asta dacă privim din punct de vedere creativ; dacă privim din punctul de vedere al experimentării, oamenii se bucură de imitație, indiferent dacă e vorba despre pictură, sculptură, povești sau actorie. Din perspectivă aristoteliană, fascinația pe care o are copilul față de o casă de păpuși, cu mica ei bucătărie, cu tigăi, oale și masă, sau față de un trenuleț de jucărie, cu semnale luminoase și macazuri, nu se reduce la dorința de a avea puterea adultului și nici nu este doar o modalitate de a învăța să gătească sau să conducă o locomotivă. Această fascinație apare în primul rând tocmai față de aceste mici reprezentări ale lumii care, împreună cu păpușile sau alte

Scanned with OKEN Scanner

figurine, pot deveni instrumente pentru alte jocuri ulterioare de imitare a realității.

Obiecția standard adusă oricărei teorii mimetice a artei susține că nu reprezentările propriu-zise sunt apreciate de oameni, ci mai degrabă lucrurile reprezentate – conținutul reprezentării. Aristotel răspunde ingenios acestei critici arătând că suntem dornici să vedem reprezentări ale unor lucruri care ne dezgustă în viața reală. Astfel, cineva cu fobie de șerpi sau păianjeni poate să fie pasionat de sculptura unui șarpe în marmură sau de detaliile unei broșe de aur în formă de păianjen. Iar dacă vederea unei insecte care se târăște pe un fruct copt ne-ar putea produce dezgust în bucătărie, descoperirea unei muște pe o pară, detaliu meticulos realizat într-o natură moartă olandeză din secolul al XVII-lea, poate fi o sursă de încântare.

Spre deosebire de cazul lui Platon, în scrisul lui Aristotel există perspectiva unei varietăți culturale în lume, care pentru el însemna zona mediteraneeană, Asia Mică și vestul Indiei, de unde Alexandru Macedon, elevul său, îi trimisese specimene zoologice. Așa că, atunci când vorbește despre natura psihologică a omului, se referă la ceva general valabil pentru toate culturile. Ne putem aștepta, deci, ca în opera lui Aristotel să găsim arte similare inventate independent în diferite societăți ale lumii, lucru pe care de altfel îl și susține. Discutând în *Politica* despre diversele feluri în care statul a fost împărțit în clase în diferitele culturi mediteraneene, el susține în legătură cu aceste aranjamente sociale că: „poate trebuie considerat că de fapt toate lucrurile au fost inventate de mai multe ori într-un timp îndelungat, sau mai degrabă de nenumărate ori. În privința celor necesare, pe oameni îi învață, pare-se, însăși nevoia, dar odată deprinse acestea, este ușor a deduce că iau amploare cele care țin de împodobire și prisos."[6] Dacă ar avea suficient timp la dispoziție, toți oamenii de pe pământ ar putea descoperi pe cont propriu arta povestirii, teatrul, pictura, muzica, decorarea trupului și toate celelalte arte, pentru

Scanned with OKEN Scanner

că sunt supuși aceloraşi impulsuri specifice naturii umane fundamentale.

Mai mult decât atât, ținând cont de psihologia noastră comună, ne putem aștepta ca arta să parcurgă etape similare chiar și în cazul unor populații foarte diferite. De exemplu, Aristotel considera că tragedia se dezvoltă conform unei teleologii proprii. În mod inevitabil, inițial pe scenă apărea doar un actor, mai târziu apar doi, după care un cor, un decor frumos pictat și așa mai departe, până ce forma artistică devine ineluctabil desăvârșită. „[...] Tragedia s-a desăvârșit puțin câte puțin, pe măsura dezvoltării fiecărui nou element dezvăluit în ea, până când, după multe prefaceri, găsindu-și firea adevărată, a încetat să se mai transforme"[7], având ca punct omega tragediile lui Sofocle. (În privința ideii că opera lui Sofocle ar fi încununarea evoluției tragediei, e posibil ca Aristotel să fi greșit; pe de altă parte, ținând cont că această supremație s-a menținut până în perioada Angliei elisabetane, a avut totuși dreptate pentru o lungă perioadă de timp.)

Încă și mai semnificative sunt sfaturile lui Aristotel privitoare la obținerea unității organice în tragedie, sfaturi care nu se referă atât la esența de sine stătătoare a genului, cât explică genul prin prisma psihologiei spectatorilor. Astfel, tema principală a tragediei va fi distrugerea relațiilor normale de iubire și de familie: un fiu care își omoară tatăl, doi frați care se luptă până la moarte, o mamă care își ucide copiii pentru a-l răni pe tatăl lor. Pentru Aristotel, această fascinație față de greutățile familiale și destrămarea relațiilor reprezintă o chestiune de interes permanent pentru toți oamenii; mai exact, ea nu are un specific local, propriu culturii grecești. Astăzi, perspectiva aristotelică poate fi ușor confirmată de poveștile care apar în teatrul, ficțiunea și telenovelele din întreaga lume.

Aristotel vorbește adeseori de parcă ar prescrie anumite limite fizice ale operelor de artă ca obiecte independente. Însă aceste prescripte nu vizează atât opera de artă, cât natura minții care o înțelege și o apreciază: condițiile psihologice care

Scanned with OKEN Scanner

fac posibilă înțelegerea unui obiect estetic. Un exemplu în acest sens este concepția lui despre mărimea operelor de artă:

> Ființă sau lucru de orice fel, alcătuit din părți, frumosul, ca să-și merite numele, trebuie nu numai să-și aibă părțile în rânduială, dar să fie și înzestrat cu o anumită mărime. Într-adevăr, frumosul stă în mărime și ordine, ceea ce și explică pentru ce o ființă din cale-afară de mică n-ar putea fi găsită frumoasă (realizată într-un timp imperceptibil, viziunea ar rămâne nedeslușită) și niciuna din cale-afară de mare (în cazul căreia viziunea nu s-ar realiza dintr-odată, iar privitorul ar pierde sentimentul unității și al integrității obiectului, ca înaintea unei lighioane mari de zece mii de stadii). Așa cum e nevoie, prin urmare, ca trupurile și ființele însuflețite să fie de o oarecare mărime – iar aceasta să fie lesne perceptibilă –, tot astfel subiectele trebuie să aibă și ele o oarecare întindere – o întindere lesne de cuprins cu gândul.[8]

Pentru a-și îndeplini menirea, opera de artă trebuie să depășească o anumită dimensiune minimă, însă această condiție nu are legătură cu natura artei, ci cu natura sistemului receptor al omului. La dimensiuni prea mici, obiectul nu poate fi perceput ca fiind format din părți care pot fi aranjate într-un model, iar structura lui nu poate fi observată. Leul sau rechinul pot fi considerați frumoși pentru că părțile lor componente formează un întreg bine structurat. Puricele însă nu putea fi considerat frumos în vremea lui Aristotel, înainte de inventarea microscopului, nu pentru că este neînsemnat sau respingător (ca zoolog, Aristotel considera că multe animale respingătoare sunt frumoase), ci fiindcă că e prea mic ca ochiul neajutat să-i perceapă părțile aranjate într-un întreg cu sens. Petele nu pot fi frumoase ca atare. Frumusețea este posibilă doar atunci când obiectul are părți componente vizibile.

Acest argument privitor la mărime se aplică și la alte lucruri, nu doar la artele vizuale. Cât de lung poate să fie un roman bun? Opt sute de pagini? Opt mii de pagini? Aristotel nu ne poate da un răspuns, însă ne aduce aminte că există

Scanned with OKEN Scanner

o limită superioară a atenției umane și a capacității de a ne aminti informațiile – numele personajelor, cauza întâmplărilor – de care avem nevoie pentru a înțelege orice poveste. Singura lui sugestie este că cea mai bună variantă este o mărime maximă, dar numai cu păstrarea coerenței și inteligibilității: „sub raportul întinderii, o tragedie e cu atât mai frumoasă cu cât e mai lungă, fără să înceteze a rămâne inteligibilă"[9].

Poetica lui Aristotel pleacă de la premisa că ființele umane au o natură intelectuală, imaginativă și emoțională stabilă și universală. Și alte figuri importante din istoria esteticii au pornit de la presupoziții similare, inclusiv doi dintre cei mai importanți filozofi, David Hume și Immanuel Kant. În eseul său din 1757, *Despre măsura gustului*, Hume afirmă: „Principiile generale ale gustului sunt uniforme în natura umană." De fapt, „toate regulile generale ale artei sunt întemeiate numai pe experiență și pe observarea sentimentelor comune ale naturii omenești." Așa trebuie să stea lucrurile pentru Hume, pentru a putea explica permanența evaluărilor estetice de-a lungul istoriei: „Același Homer, care plăcea la Atena și Roma acum două mii de ani, este și astăzi admirat la Paris și la Londra." Astfel de opere trec faimosul „test al timpului" al lui Hume, pentru că sunt „în mod firesc potrivite spre a naște sentimente agreabile"[10] în oameni, indiferent de epocă.

Hume este foarte sensibil la faptul că oamenii, de multe ori, nu se pun de acord în ceea ce privește judecățile lor estetice, iar din acest motiv, o bună parte a eseului său *Despre măsura gustului* este despre ceea ce psihologii contemporani ar numi „teoria erorilor". Natura noastră umană uniformă, susține Hume, ar face ca judecățile estetice ale oamenilor să fie aceleași, dacă nu ar fi predispusă la erori sistematice și la diferite tipuri de corupere. Acestea includ lipsa de finețe, mai exact inabilitatea de a observa distincțiile subtile (de nuanță cromatică sau de registru vocal, de exemplu) de care depinde judecata estetică adecvată. Judecata poate da greș și din cauză că nu are suficientă experiență în materie de artă și de critică

Scanned with OKEN Scanner

a artei. Această problemă merge mână în mână cu necunoașterea unei baze largi de comparație cu ajutorul căreia să poată fi făcute judecățile estetice (cine a văzut doar două spectacole de operă nu este în poziția de a fi critic de operă) sau cu prejudecățile legate de artist sau, poate, de mediul cultural din care provine opera.

La aceste cauze principale de erori de judecată și de neînțelegeri, Hume adaugă încă două chestiuni: „Prima sursă a felurimii gustului se află în diferitele temperamente ale indivizilor; cealaltă în moravurile și opiniile particulare ale epocii și țării noastre." Prima se referă la preferințele personale adânc înrădăcinate, la dispozițiile estetice pur și simplu diferite pe care le au până și cei mai rafinați critici. Însă până și aici pot fi observate anumite tipare sistematice: un tânăr, consideră Hume, va fi mai probabil atras de poezia pătimașă a lui Ovidiu, pe când un om de vârstă mijlocie va prefera înțelepciunea mai așezată și profunzimea lui Tacit. Diferențele de gust induse cultural și prejudecățile personale sunt greu de depășit, motiv pentru care Hume afirmă că cele mai corecte judecăți sunt cele făcute de criticii care privesc opera din perspectiva posterității sau de „străini". Aceștia nu sunt supuși autorității culturale locale și prejudecăților personale.

Câțiva exegeți au interpretat eronat tendința lui Hume de a acorda o atenție deosebită erorilor pe care oamenii sunt predispuși să le facă în judecata estetică printr-un subiectivism de tipul „frumusețea este în ochii privitorului". Însă această interpretare răstoarnă complet spiritul cercetării lui Hume, care susține în mod clar existența unei naturi umane stabile – cu tot cu slăbiciunile ei – fără de care judecățile n-ar mai putea fi corecte sau greșite. Acest lucru este întărit de faptul că Hume repovestește în eseul său o anecdotă pe care Sancho Panza i-o spune lui Don Quijote:

> Pe bună dreptate – zise Sancho scutierului cu nas mare – că pretind a avea un cuvânt de spus privitor la vinuri, e o moștenire

Scanned with OKEN Scanner

de familie. Două rude de-ale mele fură odată chemate să-și dea cu părerea despre vinul dintr-o butie, ce era vechi și de soi. Unul gustă, îl măsură, și, după multă chibzuință, îl socoti bun, afară de un ușor iz de piele pe care-l simți numaidecât în el. Celălalt, cu aceeași cumpănire, judecă și el vinul ca bun, cu rezerva că simte în el un ușor iz de fier. Nu-ți poți închipui cât de luați în râs au fost amândoi pentru judecățile lor. Dar cine râse la final? Căci se află pe urmă, după ce butia fu golită, că pe fundul ei zăcea o cheie legată cu o curea de piele.

Dulci și amare, continuă Hume, sunt „gusturile fizice", adică experiențele subiective. Nu sunt atât de diferite de „gusturile mentale" ale frumosului și urâtului. În ciuda aparentei subiectivități cu care par a fi experimentate, „există anumite calități inerente obiectelor" care sunt literalmente *obiective* și care produc aceste experiențe în mod predictibil. Capacitatea de a le sesiza necesită, în cazul frumuseții, o sensibilitate rafinată și exersată. Odată ce eliminăm erorile de judecată estetică tipice, pretinde Hume, rămânem cu un gust ideal, care ne oferă posibilitatea de a descoperi măreția artistică, oricât ar fi aceasta de rară, exact așa cum rudele lui Sancho au descoperit gustul de fier și de piele din vin. Hume, cu alte cuvinte, e de părere că existența unei naturi umane stabile implică existența unor standarde estetice obiective pe baza cărora se poate face critica: operele de artă care trec testul timpului posedă, în mod obiectiv, caracteristici capabile să miște oamenii de-a lungul mai multor generații. Iar acesta este, în legătură cu ele, un fapt empiric, nu o simplă evaluare estetică.

Despre măsura gustului trece el însuși testul timpului, fiindcă se dovedește și astăzi la fel de valabil în ceea ce privește valoarea perenă a artei și imperfecțiunea judecății estetice individuale. Immanuel Kant este un alt filozof din secolul al XVIII-lea care a postulat un ideal al gustului pe baza naturii umane comune. La fel ca Hume, Kant consideră că însăși ideea de „judecată de gust" (termenul pe care îl folosește pentru evaluarea frumuseții) are drept condiție necesară

Scanned with OKEN Scanner

o anumită concepție – indiferent dacă i-am deslușit sau nu conținutul – de *sensus communis* sau de natură umană comună. Dacă spun că „îmi place vanilia (sau planta de vanilie, ca atare, ori mirosul frunzelor arse)", vorbesc doar în numele meu, fără să mă aștept ca alții să fie neapărat de acord cu mine. După Kant, preferința pentru vanilie este o chestiune subiectivă, personală. Însă, când spun că „*Parsifal* este o operă frumoasă", susțin că oricine ar trebui să fie de acord cu această judecată, chiar dacă îmi dau seama că mulți nu vor fi de acord. Judecățile asupra frumuseții sunt în mod logic diferite de preferințele personale și de idiosincrazii, pentru că sunt bazate pe *contemplarea dezinteresată* a operei de artă. După Kant, ele se referă la felul în care jocul liber al imaginației se combină cu înțelegerea rațională pentru a ne oferi plăcerea experienței estetice.

Kant se desparte de Hume pentru că tratează *sensus communis* ca pe un ideal normativ, presupus sau postulat de discursul despre frumos; dincolo de formulările sale schematice despre jocul liber al imaginației, el nu încearcă să-i analizeze conținutul psihologic specific. Există un astfel de conținut, dar Kant nu este interesat de problema caracteristicilor sale empirice.[11]

III

Am trecut în revistă aceste repere din istoria teoriei estetice pentru a ne aminti că nu este nimic deosebit sau straniu ca filozofii artei să-și manifeste interesul pentru diferite concepții asupra naturii umane. Mai curios ar trebui să ni se pară că filozofii moderni s-au arătat rezervați în a lega experiența estetică de o concepție sau alta asupra naturii umane ori de o psihologie empirică ce-ar încerca s-o descopere. Sunt extrem de puține trimiteri la psihologia empirică în estetica de azi,

Scanned with OKEN Scanner

de parcă filozofii artei ar încerca să-și protejeze domeniul de imixtiunile psihologilor.

Această atitudine defensivă este de înțeles din perspectivă istorică. Majoritatea contribuțiilor pe care psihologia le-a oferit esteticii în ultimul secol – dogmele lui Freud, speculațiile lui Jung, formulele sterile ale behaviorismului, toate deșarte și amăgitoare – s-au dovedit niște fundături intelectuale. În plus, rămasă pe cont propriu, filozofia artei s-a descurcat destul de bine. Avem ca exemple analizele penetrante ale lui Frank Sibley, perspectivele ample, dar bine construite ale lui Monroe C. Beardsley și cercetările estetice minuțioase ale lui Francis Sparshott, care împreună formează un corpus impresionant de informații și argumente.[12] Aceste lucrări au fost elaborate de minți strălucite, cu o imensă dragoste pentru artă, care se angajează cu tot efortul necesar în efectuarea de analize filozofice cuprinzătoare asupra lucrurilor pe care le iubesc. Însă, la fel ca în multe alte cazuri din ultimii 50 de ani, psihologia empirică lipsește aproape complet atât din teoria analitică a artei, cât și din filozofia continentală a artei.

Ca subdiviziune a filozofiei generale, estetica analizează și explică intuițiile noastre de bază privitoare la artă și frumos – mai exact, plăcerea pe care o extragem din artă și factorii care ne atrag către ea. În capitolul următor voi oferi o listă de criterii ale artei, o bună modalitate de înțelegere a lor fiind enumerarea sistematică a celor mai importante astfel de intuiții. După cum va clarifica lista, intuițiile de valoare care motivează interesul pentru artă pot fi dublate de intuiții contrare – interese conflictuale extrase chiar din listă sau interese care provin din cu totul alte domenii decât cel estetic. Putem admira abilitatea de care dă dovadă un artist în crearea unei opere de artă, dar, în același timp, spre exemplu, îi putem detesta personalitatea. Poate că, în mintea noastră, frumusețea formală a operei intră în conflict cu conținutul ei imoral. Dorința de a vedea în opera de artă o reprezentare fidelă a realității poate intra în conflict cu țelurile expresive profund

Scanned with OKEN Scanner

personale ale artistului. Carierele academice ale criticilor, istoricilor și filozofilor artei sunt construite pe reconcilierea unor astfel de paradoxuri ale intuiției, pe argumentul că aceste conflicte sunt iluzorii sau pe ideea că una dintre părți are dreptate, iar cealaltă nu. Alături de majoritatea criticilor și a istoricilor, filozofii moderni ai artei au evitat să se întrebe de unde vin aceste intuiții sau au plecat de la premisa că acestea sunt pur și simplu induse cultural.

Această din urmă abordare – presupunerea că toate valorile noastre artistice și estetice sunt derivate din cultură – este foarte influentă în filozofia de astăzi, însă i-a pus pe esteticieni în situații stranii. Influenta teorie instituțională a artei, propusă în anii '70 de filozoful George Dickie susține, de exemplu, că arta este definită de instituțiile sociale și că, prin urmare, este un produs cultural.[13] De aici rezultă că nu are niciun rost să ne întrebăm dacă operele *ready-made* ale lui Marcel Duchamp, precum pisoarul denumit *Fântâna*, sunt sau nu opere de artă. Acestea sunt în mod necesar opere de artă din moment ce sunt recunoscute ca atare de instituțiile din domeniul artei. Pentru ca o lucrare să fie artă, este suficient ca ea să fie recunoscută la nivel social.

Când lasă garda jos, până și fondatorul acestei teorii îi dovedește limitele. Într-un pasaj memorabil în care explică modul în care teoria instituțională poate fi aplicată artei, Dickie ia teatrul ca exemplu pentru trăinicia unei instituții artistice. Intenția lui este să arate cum supraviețuiesc formele artistice de-a lungul timpului din cauză că instituțiile supraviețuiesc: nu sunt decât două aspecte ale aceleiași realități. „George Bernard Shaw", scrie Dickie, „vorbește undeva despre linia apostolică de succesiune care se întinde de la Eschil până la el." O aroganță tipică pentru Shaw, subliniază Dickie, însă această remarcă are un „important sâmbure de adevăr". Există o lungă tradiție a teatrului din Grecia antică până astăzi. Apoi face un comentariu frapant și revelator: „Această tradiție a fost șubrezită în anumite momente, ba chiar a încetat

Scanned with OKEN Scanner

să existe cu totul în anumite perioade, însă doar pentru a renaște din amintire și din nevoia de artă."[14]

Nevoia de artă? Ținând cont de faptul că această expresie apare în contextul argumentului că arta este definită de instituțiile sale și de practicile culturale care le însoțesc, trimiterea la ideea unei nevoi de artă vine ca un șoc. Nevoia omenească de artă, probabil un fel de impuls psihologic, o necesitate psihică sau poate un instinct, ar trebui să existe independent de instituțiile artistice pentru a putea funcționa ca o condiție a reinventării unei forme artistice dispărute pentru o vreme. Pentru Dickie, „nevoia de artă" funcționează ca aristotelica nevoie care i-a învățat pe oameni să inventeze lucrurile necesare vieții și a favorizat descoperirea și redescoperirea tehnologiilor și instituțiilor de la începutul lumii încoace. Până și inventatorul teoriei instituționale recunoaște, se pare, că există o nevoie de artă care precedă instituțiile artistice, o nevoie care garantează continua reinventare a artei, chiar și atunci când aceasta dispare pentru o perioadă.

IV

Aristotel putea vorbi despre tehnologiile și instituțiile umane care se reinventează inevitabil deoarece credea că natura umană este neschimbătoare, iar specia umană, la fel ca toate celelalte specii, este eternă: lumea însăși a existat dintotdeauna și a fost dintotdeauna populată de oameni. Aristotel se deosebea în felul acesta de predecesorul lui presocratic, Anaximandru, care spunea că oamenii au evoluat din noroi, ca descendenți ai peștilor. Astăzi considerăm că natura umană – rețeaua genetică a nevoilor, dorințelor, capacităților, impulsurilor și preferințelor, fundamentul pe care este construită cultura – este fixă doar de la începuturile agriculturii și de la apariția primelor orașe, evenimente care au inaugurat epoca noastră, Holocenul, acum 10 000 de ani. Înainte de asta,

Scanned with OKEN Scanner

structura noastră fizică și mintală a continuat să evolueze de-a lungul generațiilor de strămoși nomazi și al proto-oamenilor din Pleistocen. Oamenii au desigur o descendență neîntreruptă prin intermediul animalelor și al celorlalte ființe până în Precambrian, dar Pleistocenul a contribuit cel mai mult la natura umană, acesta fiind cel mai important pentru înțelegerea formelor de viață culturală precum guvernarea, religia, limbajul, sistemele juridice, schimburile economice și regulile de curtare, reproducere și creștere a copiilor.

În discuțiile despre natura umană duse în termenii trăsăturilor evolutive va apărea inevitabil întrebarea dacă tiparele comportamentale universale sau predispozițiile sunt sau nu adaptări evolutive ori rezultatele acestor adaptări. Nu toate sunt; peste tot în lume, oamenii care merg pe bicicletă trebuie să aibă o anumită viteză minimă pentru a-și păstra echilibrul. Mecanismele cerebrale care le permit să-și păstreze echilibrul pe bicicletă sunt probabil rezultatul evoluției, însă necesitatea de a avea o anumită viteză minimă este rezultatul fizicii giroscopice a bicicletei. Universalitatea nu este întotdeauna dovada unei adaptări genetice. E greu de crezut ca pedalarea peste o anumită viteză minimă să aibă vreo utilitate în explicarea felului în care strămoșii noștri din preistorie au supraviețuit și s-au înmulțit. Pe de altă parte, există nenumărate predispoziții universale și tipare comportamentale – dorințe, motivații, capacități și emoții – despre care se poate spune că au apărut în condițiile Pleistocenului. Acestea sunt vitale pentru înțelegerea vieții culturale a omului modern și formează fundalul pentru scrierea unei geneze darwiniste a artei.

Pleistocenul a durat 1,6 milioane de ani.* Constituția noastră intelectuală modernă s-a format probabil acum cincizeci de mii de ani, cu patruzeci de mii de ani înainte de fondarea

* Periodizarea la care face referire autorul a fost revizuită chiar în anul primei ediții a acestei cărți de către Uniunea Internațională a Științelor Geologice.

Scanned with OKEN Scanner

primelor orașe sau de inventarea scrisului. Pentru a înțelege importanța Pleistocenului, scena pe care a avut loc dezvoltarea speciei umane, trebuie să ținem cont de durata lui imensă: dacă o generație standard durează, să zicem, douăzeci de ani, în Pleistocen au fost optzeci de mii de generații de oameni și proto-oameni, față de cele doar cinci sute de generații care s-au succedat de la fondarea primelor orașe. În această lungă perioadă, presiunile selecției au creat din punct de vedere genetic omul modern. Aceste presiuni au generat oscilații mici într-o direcție sau alta, însă modificările subtile apărute de-a lungul a mii de generații pot întipări anumite caracteristici fizice sau psihologice în creierul oricărei specii. Steven Pinker și Paul Bloom citează calculul făcut de J.B.S. Haldane în 1927, conform căruia „o variantă care produce în medie cu 1% mai mulți urmași decât alternativa ei își va crește frecvența de la 0,1% la 99,9% din populație în doar 4000 de generații"[15]. Pinker și Bloom susțin că o schimbare ce nici măcar nu poate fi observată la un individ sau la o singură generație poate modifica în totalitate o specie în câteva mii de generații. Efectele dramatice ale unor infime avantaje de selecție pot de asemenea să își pună amprenta asupra supraviețuirii unei populații: „Un plus de 1% în rata mortalității la populația neanderthaliană care trăia în același areal cu omul modern e posibil să fi dus la extincția ei în 30 de generații sau într-un singur mileniu."

Selecția naturală are ca obiectiv prezumat înglobarea în individ a acelor trăsături genetice capabile să producă creșterea maximă a *condiției fizice*. Marele teoretician evoluționist William D. Hamilton definea condiția fizică ca fiind suma „efectelor unei trăsături, generate prin fiecare și prin toate lanțurile cauzale, asupra supraviețuirii și reproducerii unui anumit individ [...], plus toate efectele pe care le poate avea asupra supraviețuirii și reproducerii rudelor acelui individ"[16]. Prima condiție pentru supraviețuirea materialului genetic este ca individul să supraviețuiască el însuși. Pe de altă parte, întrucât împărțim același material genetic cu urmașii noștri,

Scanned with OKEN Scanner

cu frații și cu alte rude de sânge, supraviețuirea acestora este și ea necesară în schema evolutivă privită la scară individuală – într-o mulțime de feluri, oamenii și alte animale își favorizează rudele în dauna altor membri ai aceleiași specii cu care nu sunt înrudiți genetic și, în general, preferă propriul grup social și propria specie altor grupuri și specii. Steven Pinker spunea într-un comentariu la Richard Dawkins: „Oamenii nu își perpetuează genele în mod egoist; genele se perpetuează în mod egoist. Ele fac acest lucru prin modul în care ne construiesc creierul. Făcându-ne să ne placă viața, sănătatea, sexul, prietenii și copiii, genele cumpără un bilet la loterie pentru a ajunge să fie reprezentate în generația următoare, cu șanse care au fost favorabile în mediul în care am evoluat."[17]

Creierul construit de genele noastre poate fi împărțit într-o serie de facultăți, după cum le spunea Kant, care astăzi poartă diferite nume: sisteme, motoare de raționare sau – cum le spun cel mai adesea psihologii evoluționiști – module. Acestea sunt responsabile pentru interesele și capacitățile cele mai utile pentru supraviețuirea strămoșilor noștri din Pleistocen. De asemenea, ele pot explica diferențele dintre abilitățile noastre – de ce, spre exemplu, pentru majoritatea oamenilor este mai ușor să învețe versurile unui cântec decât să țină minte codul numeric personal, de ce oamenii își amintesc mai ușor chipurile decât numele altor persoane. Plecând de la lucrările lui Donald E. Brown, de la *The Adapted Mind** a lui Barkow, Cosmides și Tooby și de la scrierile lui Steven Pinker și Joseph Carroll[18], am selectat câteva capacități și trăsături înnăscute și universale ale minții umane pe care le enumăr mai jos:

- o fizică intuitivă pe care o folosim pentru a urmări cum cad, sar sau se îndoaie obiectele;
- un simț al biologiei care ne face să fim interesați de plante și de animale și care ne ajută să diferențiem speciile.

---

* *Mintea adaptată.*

Scanned with OKEN Scanner

- un modul de inginerie intuitivă care ne ajută să construim unelte și să dezvoltăm tehnologii – nu doar să ascuțim pietre prin așchiere, ci și să construim obiecte complexe din obiecte mai simple;
- o psihologie personală bazată pe înțelegerea faptului că și ceilalți au o minte similară cu a noastră, chiar dacă au credințe și intenții diferite;
- o conștientizare intuitivă a spațiului, inclusiv capacitatea de a face o hartă mentală a mediului înconjurător;
- tendința de a ne orna trupul cu vopsea, de a ne aranja părul, de a purta bijuterii și de a ne tatua;
- o înțelegere intuitivă a numerelor, de la simpla capacitate de a număra până la cea de a estima cantitatea;
- o intuiție a probabilității, alături de capacitatea de a urmări frecvența evenimentelor;
- abilitatea de a interpreta expresiile faciale, inclusiv un inventar de tipare universal recognoscibile (tristețea, fericirea, teama, surprinderea etc.);
- abilitatea de a arunca obiecte precum bulgării, pietrele și sulițele (și de a intui distanța la care se află ținta și momentul în care mâna trebuie să dea drumul obiectului de aruncat);
- fascinația pentru tonalitățile muzicale structurate, emise ritmic cu ajutorul vocii sau al instrumentelor;
- o economie intuitivă, inclusiv înțelegerea schimbului de bunuri sau de servicii, însoțită de sentimentul corectitudinii și al reciprocității;
- sentimentul dreptății, inclusiv cel al obligațiilor, drepturilor, răzbunării și al ceea ce este meritat, care uneori implică mânia;
- abilități logice, inclusiv facultatea de a folosi operatori precum *și*, *ori*, *nu*, *tot*, *câțiva*, *necesar*, *posibil* și *cauză*;
- și, în final, capacitatea spontană de a învăța și de a folosi limbajul.

Această ultimă abilitate este și cea mai uimitoare, prin felul în care face trecerea de la prunc la adult, care are capacitatea deplină de a utiliza o limbă naturală; acest lucru se întâmplă atât în societățile în care scrierea este cunoscută, cât și în cele

Scanned with OKEN Scanner

din Pleistocen, ale vânători-culegătorilor, în care scrierea nu era cunoscută. Cu toate acestea, limba nu trebuie ridicată în slăvi ca fiind cea mai remarcabilă capacitate; fiecare dintre aceste facultăți este o componentă a incredibilei arhitecturi a minții, care a fost realizată prin evoluție. Acestei liste i s-ar putea adăuga și alte înclinații înnăscute – diverse tipuri de instincte – care acționează uneori în situații cu un grad înalt de specificitate. Aici putem include frica de șerpi, de înălțime sau de animale mari cu dinți ascuțiți, preferințele culinare, înțelegerea ideii de puritate sau de contaminare și tot felul de liste mentale pentru memorarea numelor și a trăsăturilor prietenilor și dușmanilor.

După cum am văzut în Capitolul 1, lista include și preferința pentru un habitat similar savanei, care să ofere siguranță, acces la hrană și la informații. Însă, în afară de supraviețuirea în habitatul natural, strămoșii noștri au fost nevoiți să reacționeze și la amenințările și oportunitățile reprezentate de activitatea altor grupuri de oameni sau de proto-oameni: am evoluat pentru a ne adapta unii la alții, atât la cei din cadrul grupului, cât și la cei din alte grupuri cu care am intrat în relații de conflict sau de cooperare. Aceste realități sociale există cu mult dinaintea Pleistocenului și au evoluat și s-au schimbat pe măsură ce și noi am evoluat pentru a deveni ființele bipede, înzestrate cu creier mare din prezent. În Pleistocen, am trăit în grupuri sociale definite de legăturile bărbat – femeie și de grija purtată copiilor, care, după naștere, traversează o perioadă de neajutorare mult mai lungă decât progeniturile oricăror altor animale. Aceste grupuri umane și proto-umane erau afectate de conflicte, dar alianțele și cooperarea au avut, pe de altă parte, rolul de a consolida grupurile. La finalul Pleistocenului, relațiile sociale complexe deveniseră semnul distinctiv al speciei, întipărit în natura noastră în aceeași măsură ca folosirea limbajului articulat sau abilitatea de a confecționa unelte.

Scanned with OKEN Scanner

După cum arată Joseph Carroll în descrierea sumară pe care o face naturii umane, unul dintre efectele dezvoltării laturii sociale a oamenilor este faptul că relațiile dintre bărbat și femeie sunt „nu doar intense și pasionale sub aspectul emoțiilor pozitive, ci și încărcate de suspiciune, gelozie, tensiune și compromis". Nevoile conflictuale ale acestei lumi sociale și familiale, afirmă Carroll, „garantează o dramă continuă, în care intimitatea și adversitatea, cooperarea și conflictul se întrepătrund". Chiar dacă nu respinge facultățile adaptive și instinctele despre care vorbesc Pinker și alți adepți ai psihologiei evoluționiste, Carroll pune accentul pe importanța evoluției din Pleistocen, perioada în care ființele umane au devenit extrem de sociale. Evoluția umană nu e doar povestea unor vânători-culegători care trebuie să se adapteze la mediul în care trăiesc, ci și cea a lui *Homo sapiens*, care cooperează cu ceilalți pentru a spori șansele de supraviețuire a speciei.

Socialitatea umană poate fi descrisă în moduri extrem de specifice – sau cultural specifice –, deși este la fel de universală ca reflexul de a clipi. Oamenii, spre exemplu, sunt curioși cu privire la vecinii lor, le place să-i bârfească, le e milă de ghinionul lor și le invidiază succesul. Indiferent de loc, oamenii spun minciuni, caută scuze pentru felul în care se comportă și își exagerează altruismul. Oamenilor le place să expună și să critice ipocrizia altora. Se dau în vânt după jocuri, glume și limbajul poetic, înfrumusețat. (Până și glumele sau bancurile au caracteristici universale: în toate culturile, chiar și în Noua Guinee, glumele răutăcioase pe seama altora sunt făcute mai ales de bărbați și mai puțin de femei.) Carroll ne amintește, iar această afirmație nu este o speculație neacoperită, ci se bazează pe etnografie interculturală, că „doliul la pierderea cuiva drag este propriu naturii umane, la fel ca teama de eșec sau de înfrângere, rușinea pe care o simți când ești umilit în public, bucuria pe care o ai când îți înfrângi dușmanii, mândria resimțită când rezolvi o problemă, depășești un obstacol sau îți atingi scopul. La fel, impulsurile contradictorii și

Scanned with OKEN Scanner

nemulțumirea, chiar și atunci când te bucuri de succes, sunt proprii naturii umane." Această perspectivă asupra naturii umane, orientată mai degrabă către intensitatea și complexitatea vieții sociale, este un adaos util la celelalte abordări specifice psihologiei evoluționiste, care pun accent mai ales pe supraviețuirea fizică.

Strămoșii noștri au avut de înfruntat animale sălbatice sau de descoperit medii propice vieții, dar în același timp au trebuit să se confrunte și cu forțe sociale sau cu conflicte familiale care au devenit și ele parte a vieții evoluate. Ambele câmpuri de forță au acționat conjugat producând până la urmă o specie de primată foarte socială, puternică, dornică de dragoste și sex, ucigașă, jovială, organizată, utilizatoare de tehnologii, dornică de a se da în spectacol, certăreață, ludică, prietenoasă, în căutarea consolidării statutului social, bipedă, mincinoasă, omnivoră, interesată de cunoaștere și dezbatere, amicală, utilizatoare a limbajului, incredibil de risipitoare și versatilă.[19] Iar de-a lungul acestei evoluții s-a născut și arta.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 3

Ce este arta?

I

Dacă, așa cum au susținut gânditorii, de la Aristotel la psihologii evoluționiști, există instinctul uman de a produce și de a ne bucura de artă, cum am putea să dovedim acest lucru? Cum ar arăta o estetică universală sau o teorie a artei? Julius Moravcsik este filozoful contemporan care s-a dedicat cel mai mult acestei întrebări fundamentale. El începe cu o observație de logică elementară: cercetarea interculturală a artei drept categorie universală trebuie să fie diferită de încercarea de a determina semnificația cuvântului „artă". Această distincție dintre cele două tipuri de întrebări este de obicei confuză, ocolită intenționat sau, mai simplu, ignorată în literatura pe acest subiect.

Istoria și inconstanța acestui cuvânt sunt util de studiat. „Ar putea fi un exercițiu interesant de semantică", spune Moravcsik, „însă nu are legătură directă cu multe fenomene pe care le putem studia"[1] dacă ne îndreptăm atenția către conceptul de artă înțeles drept categorie universală. Să ne întoarcem la analogia cu limbajul. Și acesta este atât un concept, cât și un cuvânt, dacă este redat între ghilimele. Putem polemiza la infinit în legătură cu semnificația cuvântului „limbaj" și cu felul în care ar trebui definit – dacă, urmând unei anumite definiții, codurile sistemelor de operare sunt „limbaje", dacă muzica este „limbaj" sau dacă sunetele scoase de sturzul

Scanned with OKEN Scanner

zeflemitor sunt exemple de „limbaj". Dar astfel de dispute legate de limitele semantice ale unui cuvânt nu au neapărat vreo relevanță în problema dacă engleza, greaca sau iatmul* sunt sau nu limbaje. A decide dacă muzica sau cântul unei păsări – cazuri marginale, de altfel – sunt sau nu forme de limbaj nu are nicio relevanță pentru faptul că urdu este un limbaj. Limbajele naturale ale lumii formează o categorie naturală de cazuri incontestabile, iar înțelegerea acestui fapt trebuie să preceadă orice încercare de aplicare a conceptului de limbaj în cazul altor domenii.

Studierea problemei universalității limbajului sau a artei, argumentează Moravcsik, încearcă să propună generalizări de tipul legilor, care să nu comporte definiri frivole sau accidentale și nici generalizări de tipul „castorii construiesc baraje". Construirea de baraje nu este parte din definiția „castorului", la fel cum această afirmație nu este nici măcar adevărată în cazul tuturor castorilor. În condiții normale, în sălbăticie, ne lămurește Moravcsik, „un specimen sănătos din această specie va construi un baraj". Dacă este adevărată, această generalizare merită cunoscută, fiindcă ne spune ceva important despre castori. Deși cazurile marginale necesită o atenție sporită în ceea ce privește termenii folosiți („sănătos" sau „normal"), această presupunere, care nu caută nici atribute definitorii, nici accidentale, este cum nu se poate mai de dorit în cercetarea empirică a caracteristicilor fenomenelor sociale larg răspândite, precum arta.

Teoriile estetice se pot pretinde universale, dar în mod normal sunt condiționate de dezbaterile și de problemele estetice ale vremii lor. Platon și Aristotel au simțit nevoia să vorbească despre artele grecești ale epocii lor și să creeze o legătură între estetică, metafizică și teoria valorii. David Hume și, mai ales, Immanuel Kant au explorat complexitatea

---

* Limbă vorbită de grupul etnic cu același nume care locuiește pe malurile fluviului Sepik din nordul statului Papua Noua Guinee.

Scanned with OKEN Scanner

tradițiilor artistice nou-apărute în secolul al XVIII-lea. În secolul trecut, după cum observa filozoful Noël Carroll, teoriile lui Clive Bell și R.G. Collingwood au apărat practicile avangardiste – „neoimpresionism, pe de-o parte, și poetica modernistă a lui Joyce, Stein sau Eliot de cealaltă". Susanne Langer poate fi citită și din perspectiva explicării dansului modern, iar varianta inițială a teoriei instituționale a lui George Dickie susține, în termenii lui Carroll, „supoziția că dadaismul este o formă artistică centrală"[2], pentru ca teoria lui să fie mai convingătoare la nivel intuitiv. Același lucru poate fi spus și despre teoriile lui Arthur Danto cu privire la enigmele minimaliste și la obiectele cu caracter indistinct artistic/non-artistic – pânzele negre ale lui Ad Reinhardt sau cutiile Brillo ale lui Andy Warhol. Pe măsură ce formele artistice și tehnicile se schimbă și evoluează, iar modele artistice apar sau dispar, teoria artistică din jurul lor își schimbă centrul de interes și valorile.

Aceste fluctuații sunt influențate și de un alt factor. Filozofii artei pleacă întotdeauna de la propriile predispoziții artistice, de la propriile reacții estetice, oricât de stranii sau de limitate ar fi acestea. Kant era atras de poezie, însă modul în care a respins rolul culorii în pictură este atât de excentric, încât duce cu gândul la un defect de vedere. Bell, care a recunoscut sincer că nu poate aprecia muzica, s-a concentrat asupra picturii, extinzându-și apoi opiniile în mod eronat asupra altor arte, precum literatura. În general, gânditorii care iubesc frumusețea naturii sau care se află sub influența unei anumite culturi exotice sau a unui gen artistic exotic, au tendința să generalizeze propriile sentimente sau experiențe. Acest element personal poate îmbogăți teoria artistică (de pildă, opiniile lui Bell despre expresionismul abstract) sau poate duce la absurdități (raportarea lui Kant la pictură). Oricum ar sta lucrurile, ar trebui să ne trezească scepticismul. Abordările extrapolate din entuziasmul personal și limitat nu sunt convingătoare decât atunci când ne concentrăm pe exemplele

Scanned with OKEN Scanner

oferite de teoretician; atunci când sunt aplicate la o arie artistică mai amplă, nu reușesc să aibă același efect.

Dincolo de prejudecățile culturale și de idiosincraziile personale, apariția unei filozofii adecvate a artei fost împiedicată și de un al treilea factor: caracterul retoricii filozofice. Filozofia se dovedește cea mai viguroasă și cea mai stimulatoare – și, ca să fim sinceri, cea mai distractivă – atunci când pledează pentru un singur adevăr, unic și exclusiv, și încearcă să respingă toate celelalte variante plauzibile. În istoria filozofiei artei, acest aspect a reprezentat un obstacol continuu în calea înțelegerii. Kant, de exemplu, nu doar că separă componentele intelectuale ale experienței estetice de cele primare, senzoriale, dar în mai multe secțiuni din *Critica facultății de judecare* neagă complet valoarea celor din urmă. Tolstoi dă dovadă de atât de mult dogmatism cu ideea că sinceritatea este principalul criteriu al artei, încât ajunge să respingă mari părți din canon, inclusiv unele dintre cele mai bune cărți ale sale. Bell, esteticianul mai mult ca perfect, nu doar că laudă experiența formei în pictura abstractă, dar ajunge să susțină că elementul ilustrativ din pictură este irelevant din punct de vedere estetic. Aceste poziții estetice extreme sunt într-un fel mai convingătoare retoric decât orice teorie obișnuită. În același timp, sunt o plăcere pentru profesorii de estetică, fiindcă le oferă studenților un cadru istoric, o perspectivă estetică autentică (chiar dacă absurdă și unilaterală), și un exercițiu intelectual care implică argumente și contraargumente. Alături de procesul istoric de dezvoltare a artei, acest tip de teoretizare impulsionează polemica, îndreptând discuția nu spre rezolvarea problemei, ci, din contră, către incitarea și mai multor dispute.

Estetica se află astăzi într-o situație paradoxală, dacă nu chiar bizară. Pe de-o parte, cercetătorii și teoreticienii au acces – în biblioteci, în muzee, pe internet sau direct la prima mână, călătorind – la o perspectivă mult mai largă asupra creației artistice din culturi și epoci diferite decât oricând

Scanned with OKEN Scanner

în istorie. Putem studia și ne putem bucura de sculpturi și picturi din Paleolitic, de muzică din întreaga lume, de artă populară și de ritualuri de pe toate meridianele, de literatură și de artă vizuală din toate țările de azi sau din trecut. În ciuda acestui material bogat, speculațiile filozofice asupra artei se îndreaptă în mod straniu către analizarea nesfârșită a unui număr extrem de redus de cazuri, în special către *ready-made*-urile lui Duchamp sau alte obiecte care testează granițele, așa cum sunt fotografiile apropriate de Sherrie Levine sau compoziția *4'33"* a lui John Cage. La baza acestei direcții filozofice se află o presupoziție care nu este niciodată articulată ca atare: lumea artei va fi în sfârșit înțeleasă atunci când vom reuși să explicăm fenomenele artistice marginale și dificile. *Fântâna* și *Mai înainte de mâna ruptă* ale lui Duchamp sunt printre cele mai dificile cazuri cu care are de-a face teoria artei, fapt care explică bogăția literaturii teoretice care le-a fost dedicată atât lor, cât și altor *ready-made*-uri. Numărul mare de scrieri pe această temă este o dovadă a speranței că, dacă vom fi capabili să explicăm cele mai bizare forme artistice, vom reuși să avem cea mai bună perspectivă asupra artei în general.

Această speranță a trimis estetica într-o direcție greșită. Avocaților le place să spună că din cazurile grele se nasc legi proaste; un pericol similar amenință analiza filozofică. Dacă vrei să înțelegi esența crimei, nu pornești de la ceva complicat sau cu o mare încărcătură emoțională, precum sinuciderea asistată, avortul sau pedeapsa capitală. Sinuciderea asistată poate fi considerată sau nu crimă, dar pentru a determina ce este sau nu crimă trebuie mai întâi să știm în ce constă logica și natura cazurilor clare de crimă, să pornim de la cazurile necontroversate aflate în miezul problemei către cele controversate, de la periferie. Același principiu funcționează și în teoria estetică. Obsesia privitoare la chestiunile marginale din artă, deși constituie o provocare intelectuală și un bun prilej

Scanned with OKEN Scanner

pentru profesori de a genera discuții, i-a făcut pe esteticieni să ignore centrul artei și valorile sale.

Filozofia artei are nevoie de o abordare care să trateze arta ca pe un domeniu de activități, obiecte și experiențe care apar natural în viața omului. Mai întâi, trebuie să delimităm un centru necontroversat care să ofere cazuri interesante, indiferent de interesul pe care îl avem. Consider că această abordare este „naturalistă", nu în sensul că ar fi determinată de biologie (chiar dacă biologia este evident relevantă pentru ea), ci pentru că depinde de anumite tipare de discurs și de comportament care pot fi găsite la nivel intercultural: crearea, experimentarea și evaluarea operelor de artă. Multe dintre felurile în care arta este discutată și experimentată pot traversa foarte ușor granițele culturale și pot fi global acceptate, fără ajutorul universitarilor sau al teoreticienilor. De la Lascaux la Bollywood, artiștii, scriitorii și muzicienii s-au lovit de puține greutăți atunci când a venit vorba despre înțelegerea estetică la nivel intercultural. Din centrul natural al acestei înțelegeri ar trebui să pornească orice teorie.

II

Caracteristicile care se găsesc în artele din toate culturile pot fi reduse la o listă de bază; în versiunea pe care o propun mai jos sunt douăsprezece puncte care definesc arta în termenii unui *cluster de criterii*.[3] Unele puncte se referă la caracteristicile operei de artă; altele, la calitățile experienței artistice. Punctele din listă nu au fost alese pentru a servi unui scop teoretic preconceput; dimpotrivă, aceste criterii au scopul de a oferi o bază neutră pentru speculațiile teoretice. Lista poate fi considerată inclusivă, în sensul că se referă la artele din toate culturile și epocile istorice, însă trebuie precizat că nu din acest motiv este un compromis între poziții concurente, care se exclud reciproc. Ea reflectă un areal vast de experiențe

Scanned with OKEN Scanner

umane, pe care oricine le poate recunoaște ca fiind artistice. Filozoful David Novitz susținea că „formulările precise și definițiile riguroase" nu ajută la nimic atunci când vrei să surprinzi ideea de artă la nivel intercultural. Însă, chiar dacă pentru Novitz „nu există un singur fel" de lucrare artistică, asta nu înseamnă că „multele feluri" sunt atât de numeroase încât să nu poată fi numite, chiar dacă domeniul este unul atât de neregulat și cu multe straturi precum arta.[4] Mai exact, faptul că pot fi numite, chiar dacă există dispute în privința lor, este cerut de existența însăși a literaturii dedicate esteticii interculturale.

Să nu uităm: chiar dacă există nenumărate cazuri marginale, când spun „artă" sau „arte" mă refer la artefacte (sculpturi, picturi și obiecte decorate – precum uneltele sau chiar corpul uman –, partiturile și textele luate în considerare ca obiecte) și la reprezentații (dans, muzică și compunerea și recitarea poveștilor). Uneori, atunci când vorbim despre artă, ne concentrăm asupra actului de creație, alteori, asupra obiectului creat; în alte cazuri, ne referim la felul în care experimentăm aceste obiecte. Clarificarea acestor distincții constituie o temă separată. Lista se referă deci la artă în sensul de categorie universală, interculturală. Nu am pretenția ca toate caracteristicile din lista care urmează să fie specifice exclusiv artei sau experienței artistice. Multe dintre ele sunt specifice și unor experiențe sau capacități non-artistice. La finalul fiecărui punct voi semnala acest aspect în paranteză.

1. **Plăcere directă.** Obiectul de artă – povestea narativă, artefactul meșteșugit sau reprezentația vizuală ori auditivă – este prețuit ca sursă imediată și intrinsecă de plăcere, și nu ca obiect util în producerea a altceva folositor sau plăcut. Această calitate a plăcerii frumosului, sau „plăcerea estetică", așa cum i se spune adeseori, derivă din mai multe surse analizabile. O culoare pură, foarte saturată, intensă poate oferi plăcere vizuală; la fel, înțelegerea detaliilor unei povești coerente și bine ticluite (similar plăcerii dobândite prin rezolvarea unui

Scanned with OKEN Scanner

rebus sau a unei probleme dificile de șah); compoziția și tehnica unui peisaj pictat pot transmite plăcere, la fel și reprezentarea unui munte azuriu și învăluit în cețuri; modulațiile armonice surprinzătoare și accelerarea ritmică pot oferi plăcere în muzică și așa mai departe. Semnificativ în acest caz este faptul că plăcerea oferită de frumusețea artistică derivă adeseori din mai multe straturi suprapuse de plăcere, care totuși pot fi deosebite între ele și pe care le experimentăm fie simultan, fie imediat unul după altul. Aceste experiențe stratificate sunt foarte intense atunci când straturile separate de plăcere sunt interconectate coerent sau interacționează între ele – așa cum se întâmplă, să spunem, cu forma structurală, culorile și tema unei picturi sau cu muzica, teatrul, vocile, interpretarea și decorurile unui spectacol de operă. Această idee este cunoscută ca „unitatea organică" a obiectelor de artă, ca „unitatea lor în diversitate". (Această plăcere se numește estetică atunci când derivă din trăirea unei experiențe artistice, însă ea este des întâlnită și în alte domenii ale vieții; avem, astfel, plăcerea sportului și a jocului, plăcerea unei băuturi reci într-o zi toridă sau plăcerea de a privi o ciocârlie în zbor ori norii de furtună adunându-se. Ființele umane trăiesc un număr nedefinit de plăceri directe, non-artistice, experiențe savurate ca atare. Oricare dintre acestea, precum și cele asociate în general cu sexul sau cu mâncărurile dulci și grase, au cauze străvechi, evolutive, de care nu suntem conștienți atunci când le experimentăm direct.)

2. Abilitate și virtuozitate. Realizarea obiectului sau a reprezentației artistice necesită și demonstrează exercitarea unor abilități specializate. În anumite societăți, aceste abilități sunt învățate prin tradiția uceniciei, iar în altele, sunt deprinse de cei care cred că au o aplecare pentru ele. Chiar și acolo unde o abilitate este deprinsă de toată lumea în virtutea participării la viața culturală a comunității, așa cum se întâmplă cu dansurile sau cântecele comunale din triburi, există anumiți indivizi care se evidențiază grație talentului lor deosebit sau

Scanned with OKEN Scanner

măiestriei. Abilitățile artistice tehnice pot fi observate atât în societățile mici, cât și în civilizațiile dezvoltate, iar atunci când sunt observate, sunt admirate de toată lumea. Admirarea abilităților nu este doar o chestiune de ordin intelectual; abilitățile scriitorilor, sculptorilor, dansatorilor, ceramiștilor, compozitorilor, pictorilor, pianiștilor, cântăreților etc. te pot face uneori să rămâi cu gura căscată, să ți se ridice părul pe ceafă sau să-ți umple ochii de lacrimi. Demonstrarea abilităților este unul dintre cele mai plăcute și mai emoționante aspecte ale artei. (Abilitățile înalte sunt o sursă de plăcere și admirație în orice domeniu al activității umane; dincolo de artă, probabil că asta se observă cel mai bine astăzi în sport. Aproape orice activitate umană reglementată poate fi transformată într-una competitivă, abilitățile tehnice fiind astfel evidențiate și admirate. *Cartea Recordurilor* este plină de „campioni mondiali" la cele mai banale sau năstrușnice activități, ceea ce arată că există un impuls universal de a transforma aproape orice activitate umană în ceva ce poate fi admirat pentru virtuozitate și pentru capacitatea productivă.)

3. Stil. Obiectele și reprezentațiile artistice sunt realizate în stiluri care pot fi recunoscute, conform unor reguli privitoare la formă, compoziție sau expresie. Stilul oferă un fundal stabil, predictibil și „normal" pe care artiștii pot așeza elemente de noutate și de surpriză expresivă. Stilul poate fi derivat din tradiția culturală sau familială ori poate fi creația unui individ; modificările de stil implică împrumuturi sau alterări neașteptate, dar și evoluții lente, de lungă durată. Rigiditatea sau fluiditatea stilurilor variază atât în culturile tribale sau non-occidentale, cât și în istoria civilizațiilor care cunosc scrisul; unele obiecte și reprezentații, mai ales cele care țin de ritualuri sacre, sunt strict circumscrise tradiției (pictura rusă de icoane, muzica liturgică europeană timpurie sau stilurile vechi ale ceramicii Pueblo), pe când altele sunt deschise la variații interpretative libere, individuale (cea mai mare parte a artei moderne europene sau arta din nordul Noii Guinee).

Scanned with OKEN Scanner

De-a lungul istoriei, foarte puține forme artistice nu au permis niciun fel de abatere de la stilul prestabilit. De fapt, acolo unde nu este permisă variația, este pus la îndoială statutul de artă al respectivei activități stilizate; acest lucru nu este specific doar tradițiilor europene. Unii autori, în special cei din domeniul științelor sociale, tratează stilul ca pe un fel de închisoare metaforică a spiritului artistic, pe care îl îngrădește în ceea ce privește forma și conținutul. Stilul, însă, prin faptul că le oferă artistului și publicului un cadru familiar, permite exercitarea libertății artistice, fiind la fel de eliberator pe cât este de constrângător. Stilurile pot oprima artiștii, însă de cele mai multe ori îi eliberează. (Aproape întreaga activitate umană semnificativă care trece dincolo de nivelul reflexelor automate are loc într-un cadru stilistic: gesturile, folosirea limbajului, bunele maniere, precum regulile privitoare la râs sau la distanța care trebuie menținută față de ceilalți într-un cadru social. Stilul și cultura sunt practic nedezlipite.)

4. Noutate și creativitate. Arta este prețuită și elogiată pentru noutatea, creativitatea, originalitatea și capacitatea ei de a surprinde publicul. Creativitatea include atât funcția de captare a atenției (o componentă majoră a valorii sale de divertisment), cât și capacitatea, poate mai puțin frapantă, a artistului de a explora posibilitățile mai profunde pe care le poate oferi tema sau mediul în care lucrează. Deși aceste tipuri de creativitate pot apărea împreună, *Sărbătoarea primăverii* de Igor Stravinski este o lucrare creativă mai degrabă în primul sens, iar *Mândrie și prejudecată* în cel de-al doilea. Imprevizibilitatea artei creative și noutatea ei se manifestă în antiteză cu predictibilitatea stilului sau a speciei artistice convenționale (sonată, roman, tragedie și așa mai departe). Creativitatea și noutatea sunt spațiul individualității sau a geniului în artă, referindu-se la acel aspect al artei care nu este guvernat de reguli sau obiceiuri. Talentul imaginativ este apreciat în artă în funcție de abilitatea de a da dovadă de creativitate. (Creativitatea este căutată și admirată în

Scanned with OKEN Scanner

numeroase alte aspecte ale vieții. Admirăm soluțiile creative la probleme stomatologice sau legate de instalații, așa cum le apreciem și în artă. Căutarea continuă a creativității se manifestă, de exemplu, și în evitarea folosirii unui cuvânt de două ori în aceeași frază, în situațiile în care există sinonime care pot fi folosite. Dicționarele există nu atât pentru a sluji precizia, cât de dragul varietății creative.)

5. Critică. Peste tot, formele artistice conviețuiesc alături de un anumit limbaj critic prin intermediul căruia are loc judecata ori aprecierea, în moduri simple sau, de obicei, mai elaborate. Acesta include jargonul creatorilor de artă, discursul public al criticilor și discuțiile prin care publicul realizează procesul de evaluare. Critica profesionistă, inclusiv cercetarea academică din domeniul artelor, este ea însăși un fel de reprezentație care se supune evaluării unui public mai larg. Criticii se critică adeseori între ei. Gradul de complexitate al criticii este foarte divers în funcție de cultură, dar și în interiorul aceleiași culturi. Antropologii au arătat în mod repetat că, în societățile mici, care nu cunosc scrisul, critica este dezvoltată la nivel rudimentar sau este aproape inexistentă, chiar și atunci când este vorba despre societăți care produc o artă complexă. Discursul critic despre artă este mult mai elaborat în societățile alfabetizate din Europa și din Orient.[5] (Evident, critica există în multe alte sfere ale vieții, care nu au de-a face cu estetica, însă cu această notă: critica asemănătoare celei artistice se aplică doar activităților care au ca rezultat potențial lucruri complexe și deschise. În cazul probei de sprint de o sută de metri, critica nu-și prea are locul: cel mai rapid învinge, indiferent cum decurge cursa. Critica funcționează doar atunci când criteriile de judecare a succesului sunt complexe sau neclare – în politică sau în religie, de exemplu –, și atunci devine asemănătoare structural celei artistice.)

6. Reprezentare. Cu diferite grade de „naturalism", obiectele de artă, între care sculpturile, picturile sau poveștile scrise ori transmise pe cale orală, uneori chiar și muzica, reprezintă

Scanned with OKEN Scanner

sau imită experimentarea reală sau imaginară a lumii. După cum observa Aristotel, ființele umane simt o plăcere unică în fața reprezentării. Poate fi vorba de reprezentarea picturală realistă a pliurilor unei rochii din mătase roșie sau de cea a unui motor cu aburi ori a unor mici farfurii, tacâmuri, pahare și plăcinte de cireșe, aflate pe masa dintr-o căsuță de păpuși. Mai există două motive pentru care ne bucurăm de reprezentări: plăcerea pe care o obținem din cât de bine este făcută reprezentarea și plăcerea pe care o obținem din natura obiectului sau a scenei reprezentate, ca în cazul unui calendar cu ilustrația unui peisaj. În primul caz este vorba mai degrabă despre abilitate decât despre reprezentarea propriu-zisă; în al doilea caz, mai important este subiectul decât reprezentarea ca atare. Plăcerea imitării și a reprezentării, oferită prin orice mijloc, inclusiv prin intermediul cuvintelor, se poate folosi de efectul combinat al tuturor celor trei plăceri. (Planurile tehnice, ilustrațiile din ziare, fotografiile de pașaport și hărțile sunt și ele imitații sau reprezentări. Reprezentarea este importantă în toate domeniile vieții.)

7. **Atenție specială.** Avem tendința de a separa operele de artă și reprezentațiile de viața cotidiană și de a le acorda o atenție specială. În toate culturile cunoscute, arta presupune ceea ce teoreticiana Ellen Dissanayake numește „transformarea în ceva special"[6]. Scena cu cortină aurie, soclurile din muzee, reflectoarele, ramele ornate, vitrinele iluminate, supracoperțile și elementele grafice, ceremonialul concertelor și al pieselor de teatru, hainele rafinate ale publicului, ținuta de gală a artistului, prezența țarului în loja imperială, ba chiar și prețul piperat al biletelor – toate acestea plus numeroase alte aspecte contribuie la ideea că opera de artă și evenimentul artistic trebuie să aibă parte de o atenție specială și să fie apreciate dincolo de fluxul mundan al experienței și al activităților obișnuite. Încadrarea și prezentarea nu sunt singurii factori care induc ideea de lucru special; arta, prin chiar natura ei, reclamă o atenție aparte. Deși anumite obiecte cu valoare

Scanned with OKEN Scanner

artistică – precum tapetul sau muzica ambientală – pot fi folosite ca fundal, toate culturile cunosc și apreciază un tip special de artă, cea „de prim plan". (Ideea de atenție specială și senzația de ocazie specială se regăsesc și în ritualurile religioase, în pompa ceremoniilor regale, în discursurile politice și la mitinguri, în publicitate și la evenimentele sportive. Orice scenă care poate fi izolată și despre care se poate spune că are elemente „teatrale" decelabile are ceva în comun cu arta. Acest lucru este valabil pentru experiențe cum nu se poate mai diferite, cum ar fi depunerea jurământului de către un nou președinte, campionatul de fotbal american sau datul în montagnes russes.)

8. Individualitate expresivă. Potențialul de a-ți exprima personalitatea se află, de obicei, în practicile de ordin artistic, într-o formă latentă, indiferent dacă este sau nu atins în cele din urmă. În activitățile productive care au rezultate clare, precum contabilitatea în partidă dublă sau plombarea unui dinte, expresivitatea individuală are puțin sau chiar deloc spațiu de manifestare. Acolo unde rezultatul activității este vag definit și deschis interpretării, precum în artă, cererea de individualitate expresivă este inevitabilă. Chiar și în acele culturi care produc lucruri ce nu par prea personale pentru cei din afară, individualitatea (opusă execuției competente) se află în centrul atenției și al aprecierii. Ideea că individualitatea artistică este un construct occidental care nu se găsește în culturile non-occidentale sau în cele tribale a fost aproape unanim acceptată, deși ea este, cu certitudine, falsă. În Noua Guinee, de exemplu, sculpturile tradiționale nu sunt semnate. E un lucru firesc într-o cultură care nu folosește scrisul și care e formată din mici comunități în care interacțiunea socială este nemijlocită și în care toată lumea știe cine sunt cei mai respectați și mai talentați sculptori, recunoscându-le lucrările fără a avea nevoie de o marcă de autoritate. Talentul individual și personalitatea expresivă sunt însă la fel de respectate și în Noua Guinee ca peste tot în lume. (Orice activitate

Scanned with OKEN Scanner

cotidiană care se bucură de o componentă creativă – vorbirea de zi cu zi, susținerea unei prelegeri, găzduirea cuiva, paginarea buletinului informativ al companiei – oferă posibilitatea exprimării individualității. În astfel de activități cotidiene, interesul general pe care îl prezintă individualitatea ține mai puțin de contemplarea expresivității, cât de cunoașterea calității intelectuale a celui care a produs acea formă de expresie.)

9. Saturație emoțională. Arta este o experiență plină de emoții. Emoția în artă este de două tipuri, care acționează împreună (deseori confundându-se) în practică, deși sunt distincte din punct de vedere analitic. Mai întâi, e vorba despre emoțiile provocate sau incitate de conținutul reprezentat al artei – patosul unei scene pictate, o secvență comică dintr-o piesă de teatru sau viziunea asupra morții dintr-un poem. Aceste emoții sunt normale în viața omului și, prin urmare, sunt accesibile și studiului psihologic intercultural, nu doar esteticii (o clasificare folosită astăzi în practica psihologică vorbește despre șapte tipuri de emoții de bază: frica, bucuria, tristețea, furia, dezgustul, disprețul și surprinderea).[7] Cel de-al doilea tip de emoții care își face simțită prezența în artă se referă la acea stare emoțională diferită de emoția provocată de conținutul reprezentat. Acest al doilea tip de emoție este legat de primul, deși nu este neapărat guvernat de acesta. Este vorba despre starea emoțională pe care o simțim citind o povestire de Cehov sau ascultând o simfonie de Brahms. Nu este, în general, o emoție clasificabilă, de un tip anume, dar poate fi descrisă ca fiind specifică operei – învelișul emoțional al operei, perspectiva ei emoțională, pentru a cita două metafore folosite adeseori pentru ea. (Desigur, multe experiențe comune, non-artistice – îndrăgostirea, privirea unui copil care face primii pași, ascultarea unei lamentații, urmărirea unui atlet care stabilește un nou record mondial, purtarea unei dispute aprinse cu un prieten apropiat, contemplarea măreției naturii – toate aceste lucruri mustesc de emoție.)

Scanned with OKEN Scanner

10. Provocare intelectuală. Operele de artă tind să utilizeze variatele capacități intelectuale și de percepție la capacitate maximă; de fapt, cele mai bune opere de artă testează limitele acestor capacități. Exercitarea deplină a capacităților mintale este ea însăși o sursă de plăcere estetică. Includ aici înțelegerea unei intrigi complicate, punerea dovezilor cap la cap pentru a găsi o problemă sau pentru a rezolva o situație înaintea personajelor, combinarea proporțională a elementelor formale și a celor ilustrative într-un tablou complicat și urmărirea felului în care acordurile unei teme muzicale de la începutul unei piese sunt reluate și reinterpretate la final. Plăcerea provocării intelectuale este cea mai mare atunci când avem de-a face cu opere de artă foarte complicate, precum *Război și pace* sau *Inelul Nibelungilor* de Wagner. Însă chiar și operele care într-un fel par simple, precum *ready-made*-urile lui Duchamp, sunt dificil de explicat și pot oferi plăcere atunci când le cercetăm complexitatea interpretativă sau istorică. (Jocuri precum șahul sau Trivial Pursuit, gătirea unor feluri de mâncare complicate, reparațiile făcute prin casă, programele televizate de tip „știi și câștigi", jocurile video sau chiar calcularea taxelor și a deducerilor fiscale se pot dovedi adevărate provocări și exerciții intelectuale a căror rezolvare să creeze plăcere.)

11. Tradiții și instituții artistice. Operele de artă și reprezentațiile, atât în comunitățile mici, care nu cunosc scrisul, cât și în civilizațiile care îl cunosc, sunt create și dobândesc semnificație, într-o anumită măsură, prin locul pe care îl au în istoria și în tradiția artistică din care fac parte. După cum susținea filozoful Jerrold Levinson, opera de artă își capătă identitatea prin modul în care este percepută în cadrul tradițiilor istorice, în linia operelor precedente.[8] Filozofi mai vechi – precum Arthur Danto, Terry Diffey și George Dickie – merg și ei în aceeași direcție, considerând că operele de artă obțin semnificație prin faptul că sunt produse într-o lume a artei, în niște instituții artistice construite social. Teoreticienii

Scanned with OKEN Scanner

instituționalismului au tendința de a se concentra asupra *ready-made*-urilor și a artei conceptuale din cauză că interesul pentru astfel de lucrări este dat aproape în întregime de importanța pe care o au în contextul istoric în care au fost produse. Acest tip de opere se află în opoziție cu alte lucrări canonice, precum *Simfonia a IX-a* a lui Beethoven, care, deși este deschisă analizelor istorice și instituționale, poate să suscite un entuziasm imens din partea unui public care știe foarte puține sau nu știe nimic despre contextul instituțional al operei. Pe de altă parte, pentru a putea înțelege cât de cât *Fântâna* lui Duchamp, e nevoie de cunoașterea istoriei artei sau cel puțin a contextului artistic al epocii. (Practic, toate activitățile organizate la nivel social – sistemul medical, războiul, educația, politica, tehnologia și știința – sunt construite pe baza unor tradiții, obiceiuri și cutume istorice și instituționale. Teoria instituțională, așa cum apare ea în estetica modernă, poate fi aplicată la orice activitate umană.)

12. Experiența imaginară. În cele din urmă ajungem la probabil cea mai importantă caracteristică din această listă: obiectele de artă furnizează atât creatorului, cât și publicului o experiență imaginară. O sculptură de marmură poate reprezenta realist un animal, dar ca operă sculpturală ea este un obiect al imaginației. Același lucru este valabil și în cazul unei povești bine spuse, indiferent că ține de mitologie sau de istoria personală. Dansul la lumina focului în costume tradiționale, în care toți dansatorii au același scop, are un element imaginar care depășește efortul conjugat al muncitorilor din fabrică. La acest lucru se referea Kant când susținea că opera de artă este o „prezentare" oferită unei imaginații care o apreciază indiferent dacă obiectul reprezentat există sau nu. Pentru Kant, operele de artă sunt obiecte imaginare supuse contemplării dezinteresate. Înțeleasă astfel, întreaga artă se desfășoară într-o lume imaginară. Acest lucru este valabil atât pentru artele non-imitative, abstracte, cât și pentru cele reprezentaționale. Experiența artistică are loc în teatrul imaginației.

Scanned with OKEN Scanner

(La nivel cotidian, imaginația coexistă cu viața umană normală conștientă, contribuind la rezolvarea problemelor, la planificare, la construirea de ipoteze, la deducerea stării psihice a celorlalți sau la visarea cu ochii deschiși. Încercarea de a înțelege cum era viața în Roma antică este un act de imaginație, însă la fel este și amintirea faptului că mi-am lăsat cheile de la mașină în bucătărie. Pe de altă parte, experimentarea artei este marcată de faptul că în cazul ei imaginația este decuplată de preocupările practice, fiind eliberată astfel, după cum zicea Kant, de constrângerile logicii și ale înțelegerii raționale.)

III

Luate împreună sau separat, caracteristicile din această listă ne ajută, atunci când ne confruntăm cu un obiect, cu o reprezentație sau cu o activitate – indiferent dacă aparține sau nu culturii noastre –, să răspundem la întrebarea dacă este sau nu artă. În această listă sunt incluse cele mai comune și ușor de identificat „caracteristici de suprafață" ale artei, cele tradiționale, obișnuite sau preteoretice, care pot fi întâlnite pretutindeni în lume. Din listă lipsesc elementele de analiză tehnică, folosite mai degrabă de critici și teoreticieni, precum termenii analitici de tip „formă" sau „conținut". Din acest punct de vedere, dacă facem o analogie cu munca unui chimist, lista este un inventar al caracteristicilor pe care le are un lichid, nu un inventar al caracteristicilor definitorii ale metanolului. Atât în istorie, cât și în preistorie, oamenii au înțeles nemijlocit diferențele dintre un solid și un lichid, fără să simtă nevoia să le explice ca un om de știință. Răspunsul la întrebarea dacă un lichid conține sau nu metanol, pe de altă parte, nu poate fi dat decât de o analiză de ordin tehnic. În plus, chiar dacă există lichide asemănătoare, metanolul are o definiție tehnică neechivocă: CH_3OH. E posibil să avem nevoie de o opinie avizată pentru a putea spune dacă un lichid este sau

Scanned with OKEN Scanner

nu metanol ori dacă are în componența lui metanol, însă nu avem nevoie de un specialist pentru a ști că metanolul este un lichid.

Prin urmare, „Este aceasta artă?" nu este o întrebare la care să răspundă doar specialiștii. Întrebarea, de fapt, dă naștere la alte întrebări, precum: „Demonstrează abilități tehnice?", „Exprimă emoție?", „Seamănă cu alte opere dintr-o tradiție cunoscută?", „Ne produce plăcere când o ascultăm?". Întrebările mai specializate, precum „Are formă și conținut?" sau „Este scrisă în pentametru iambic?" nu sunt niciodată primele care ne vin în minte atunci când vrem să aflăm dacă ceva este artă sau nu.

Este posibil ca neurofiziologii să descopere într-o zi o metodă nouă, tehnică de identificare a experienței artistice (prin imagistica cerebrală sau altă modalitate) sau ca fizicienii să inventeze cine știe ce tip de analiză moleculară care să separe arta de veselă sau de piesele auto, de exemplu? Poate că este o speculație absurdă, însă dacă știința va descoperi astfel de metode pentru a identifica arta și experiența artistică, atunci va putea compara caracteristicile stabilite științific cu descrierea artei drept cluster de criterii, așa cum este lista mea sau orice altă listă similară. Acest cluster de criterii ne spune *ceea ce știm deja* despre artă. Lista poate fi ajustată – pot fi adăugate sau excluse anumite lucruri –, însă, în mare, ea va rămâne aceeași în viitorul previzibil și va determina ce anume poate fi considerat artă de către neurofiziologi, filozofi, antropologi, critici sau istorici.

Aș fi putut adăuga și alte caracteristici non-tehnice în listă. H. Gene Blocker, care a scris despre criteriile artistice în societățile tribale, consideră important faptul că artiștii sunt „percepuți nu doar ca profesioniști, ci ca inovatori, excentrici sau chiar un pic alienați din punct de vedere social"[9]. Am observat asta în Noua Guinee, la fel cum Blocker a făcut-o în Africa, și sunt de acord cu el, însă există mulți artiști pe lume care, deși sunt foarte inovatori, nu sunt și alienați din punct de vedere social,

Scanned with OKEN Scanner

la fel cum există mulți oameni excentrici care nu sunt artiști. Criteriul lui Blocker nu este deci prea util pentru a recunoaște arta. Același lucru se poate spune și despre raritate sau prețul ridicat. După cum urmează să arăt în Capitolul 7, multe opere de artă au caracteristica rarității, sunt făcute din materiale scumpe sau implică imense costuri cu forța de muncă, ceea ce le face interesante pentru public. Multe însă nu sunt așa – ca de exemplu tipăriturile ieftine sau fișierele mp3. Costul este evident relevant pentru artă, însă nu este un criteriu de recunoaștere a ei.

Lista mea nu include nici caracteristicile de fundal care sunt prezumate în aproape toate discursurile despre artă. Spre exemplu, condițiile necesare (1) de a fi artefact și (2) de a fi realizată sau reprezentată pentru public. Operele de artă sunt în mod fundamental artefacte intenționate, chiar dacă pot avea și nenumărate sensuri neintenționate. Aici intră desigur și *ready-made*-urile – bucățile de lemn aduse de mare, spre exemplu, care apoi sunt transformate în obiecte intenționate prin intermediul proceselor de selecție și de expunere. Realizarea lucrării pentru public conduce la o rafinare artizanală, un aspect foarte important în înțelegerea artei, însă acest lucru este prea des întâlnit pentru a aduce un plus listei, fiind întâlnit în numeroase alte activități umane. În esență, orice act social sau de comunicare este legat de existența unui public.

Din listă lipsește și o altă caracteristică, pe care mulți universitari au transformat-o într-un criteriu definitoriu al artei: *calitatea de a exprima sau de a reprezenta identitatea culturală*. În sensul că orice manifestare artistică apare într-un context cultural și este deci un produs al culturii, această afirmație este corectă până la banalitate. Susținătorii acestei opinii vor însă de cele mai multe ori să derive de aici ideea că artiștii au ca scop să-și afirme identitatea culturală în operele lor, lucru pe care publicul l-ar și aștepta, de altfel. Această din urmă afirmație are cam aceeași valoare de adevăr ca ideea că

Scanned with OKEN Scanner

artiștii au pretenția să fie plătiți pentru munca lor, iar publicul se așteaptă să-i plătească: uneori chiar așa stau lucrurile, însă alteori nu. Întâmplător, există tendința ca arta să fie folosită pentru afirmarea identității culturale mai ales în situații neclare și de opoziție culturală. Este puțin probabil ca Cervantes, Rembrandt sau Mozart să fi crezut că afirmarea identității culturale spaniole, olandeze sau austriece este o funcție majoră a operei lor (deși cu toții erau mândri de originea lor). Cu Wagner, care s-a poziționat ferm împotriva muzicii franceze și italiene, lucrurile stau cu totul altfel: el își atribuia conștient rolul de promotor al identității teutone. E greu să vezi din interior muzica indiană ca având rolul de a afirma identitatea indiană; această funcție începe să fie vizibilă doar când muzicianul indian pleacă în altă țară și se alătură unei organizații culturale indiene din Stuttgart sau Seattle, să zicem. Formele artistice locale împărtășite publicului lor natural, local nu sunt preocupate prea mult de afirmarea identității culturale; acest tip de artă oferă doar frumusețe și divertisment publicului apropiat, natural. Privind în urmă, putem spune că Shakespeare afirma valorile culturale ale Angliei elisabetane, însă această idee este construcția noastră. Intenția lui a fost să creeze divertisment teatral pentru publicul Teatrului Globe. Afirmarea identității culturale, indiferent cât de importantă ar fi, nu este un criteriu care să ne ajute la recunoașterea manifestărilor artistice.

IV

Chiar dacă înțelegerea artei pe baza clusterului de criterii nu specifică de la început câte criterii trebuie să fie satisfăcute pentru ca un obiect să poată fi numit artă, lista prezintă în ansamblul ei o definiție a artei: orice obiect care posedă toate caracteristicile enumerate trebuie considerat obiect de artă. Definiția nu exclude arta marginală, arta de avangardă sau alte

Scanned with OKEN Scanner

cazuri controversate. Ea doar direcționează atenția către calitățile pe care operele de artă trebuie să le aibă și face acest lucru prin enumerarea caracteristicilor pe care le are arta incontestabilă – *Rondul de noapte* de Rembrandt, *Rapsodia spaniolă* de Liszt, *Mutter Courage* de Brecht. Aceste opere canonice, care îndeplinesc toate criteriile din listă, sunt prin urmare poziționate la capătul unui continuum, la al cărui celălalt capăt se află obiecte și reprezentații non-artistice precum o fotografie de pașaport sau succesele unui instalator priceput la desfundarea țevilor. Acestea din urmă pot bifa și ele câteva criterii din listă, dar nu suficiente pentru a putea fi considerate opere de artă. Lista nu este așadar o formulă prin care să putem determina clar dacă ceva este sau nu artă, ci mai degrabă un ghid care ne ajută să evaluăm cazurile dificile, marginale sau aflate chiar la limita artei.

Să ne gândim, de exemplu, la un caz adus adeseori în discuție de studenții mei: evenimente sportive precum finala Cupei Mondiale de fotbal sau de fotbal american.[10] Aceste evenimente sunt spectacole de mare talent, extrem de dramatice, care oferă publicului atât emoție, cât și plăcere. Sunt ocazii speciale și devin tema unor nesfârșite critici și analize după meci. Deja par să îndeplinească criteriile care țin de (1) plăcere, (2) abilități, (5) critică, (7) atenție specială și poate (9) saturație emoțională.

Cu toate acestea, mulți oameni vor respinge ideea că aceste competiții luate ca întreg sunt opere de artă sau reprezentări artistice (fără să nege măiestria unor jucători talentați sau a mișcărilor pe care le fac). Motivul pentru care aceste jocuri nu pot fi numite opere de artă este absența unuia dintre cele mai importante criterii: (12) experiența imaginară. Pentru microbistul obișnuit, care susține echipa gazdă, cel mai important lucru este ca aceasta *să câștige meciul* – în realitate, nu în imaginație. Pe fani, rezultatul îi interesează cel mai mult. Victoria și înfrângerea sunt sursele principale de emoție; aceasta din urmă nu este *exprimată*, așa cum se întâmplă în

Scanned with OKEN Scanner

operele de artă, ci *indusă* în mulțime de rezultatul meciului. Dacă suporterii ar fi esteți autentici, îmi permit eu să speculez, ar fi prea puțin sau chiar deloc interesați de scor și de rezultatul meciului și ar fi preocupați în schimb de stilul și de economia jocului, de abilitățile jucătorilor și de expresivitatea mișcării. Mai e apoi și problema felului în care cele două echipe își dispută meciul. Un spectacol de baschet oferit de Harlem Globetrotters poate fi un adevărat eveniment artistic, pentru că echipele cooperează de fapt pentru a distra publicul.[11] Din această perspectivă, jucătorii se comportă ca o formație de jazz sau ca o echipă care lucrează la un film: acțiunile lor sunt făcute pentru public, nu doar pentru a câștiga meciul – ceea ce în meciurile de campionat ar crea o mare confuzie.

Un meci de campionat nu este (sau nu îndeplinește suficiente criterii pentru a fi) o „prezentare" kantiană, un eveniment ficțional, oferit pentru contemplare imaginară, ci un eveniment real, similar votului sau unei bătălii. Clusterul de criterii ne poate ajuta să înțelegem că fotbalul are multe în comun cu arta recunoscută ca atare, dar nu este artă. În același timp, lasă deschisă posibilitatea dezbaterii pentru cititorii care nu sunt de acord cu această afirmație. În cazuri de felul acesta, lista mea ajută la menținerea deschisă a dezbaterii și la posibilitatea unor noi și noi analize.

Idei și obiecte precum „rădăcina pătrată" sau „neutronul" au început să fie înțelese odată cu apariția teoriilor care le acordă un loc în cunoaștere. Pe de altă parte, în mod evident, artele au fost create și s-au bucurat de apreciere mult înainte de a deveni un obiect al reflecției teoretice. Operele de artă nu sunt produse tehnice care să aibă nevoie de analiza unui specialist, ci produse ale practicii și experienței umane vaste și variate, care au existat cu mult înainte de filozofi și de teoreticienii artei. Din această perspectivă, artele seamănă cu alte domenii neclare, dar reale, importante și durabile ale existenței umane, precum religia, familia, prietenia, societatea

Scanned with OKEN Scanner

sau războiul. În ciuda cazurilor controversate și marginale, operele de artă sunt ușor de recunoscut în orice cultură și perioadă istorică. În ceea ce privește teama că definirea artei ar putea constrânge tocmai imaginația creativă pe care o căutăm și o încurajăm în artă, ea este la fel de justificată precum îngrijorarea că definirea cuvântului „carte" ne-ar putea duce pe panta alunecoasă a cenzurării literaturii sau că definirea „limbajului" ar putea să limiteze lucrurile pe care vreau să le spun. Artele rămân ceea ce sunt și asta se va întâmpla și în continuare. Estetica le este doar servitoare. Ea este cea care trebuie să-și rafineze tonul.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 4

„Dar ei nu au conceptul nostru de artă“

I

Dacă arta nu este un concept tehnic, aplicat doar la cultura noastră, ci un fenomen natural și universal – precum limbajul, realizarea de unelte și sistemul relațiilor de rudenie –, ne putem aștepta să găsim dovezi în acest sens în cercetările antropologice din ultimul secol. Într-adevăr, există multe cercetări etnografice foarte valoroase ale artei tribale sau primitive, după cum i se mai spune, deși nu este deloc primitivă în ceea ce privește competențele tehnice și rafinamentul expresiv. Încă din secolul al XIX-lea, cercetători precum A.C. Haddon studiau tradițiile artistice ale populației maori, iar etnografii de la Biroul pentru Afaceri Indiene documentau cu meticulozitate arta nativilor americani. S-a vorbit adeseori despre „descoperirea“ artei africane acum o sută de ani, de către Picasso și teoreticianul artei Roger Fry, însă mulți alții depuneau deja o muncă neprețuită, precum antropologul Franz Boas de la Universitatea Columbia și Ruth Bunzel, studenta lui din anii 1920, sau istoricul artei Robert Goldwater.[1] Toți aceștia și mulți alții au creat o arhivă permanentă a realizărilor estetice din societățile mici, tribale, care nu cunoșteau scrisul.

După Al Doilea Război Mondial însă, antropologii nu au mai acordat atât de multă atenție artei tribale. Relativismul cultural a devenit varianta oficială a antropologiei academice,

ceea ce a dus la o anumită reticență în judecarea și chiar în descrierea populațiilor tribale în moduri care ar fi putut trimite cu gândul la ideea că cercetătorul recurge la valorile occidentale. Ca rezultat, ultimele generații de antropologi s-au arătat interesați sistematic de exagerarea diferențelor dintre culturi și de minimalizarea asemănărilor și a universaliilor panculturale. Antropologul Maurice Bloch a mers până la a-și acuza colegii din ultima jumătate de secol de „malpraxis profesional" pentru modul în care au încercat să „exagereze caracterul exotic al altor culturi".[2] Această tendință de exotizare a contaminat în mod special abordările antropologice ale artei, în care descrierile îndoielnice sau greșite ale zonelor ambigue, marginale ale vieții – unde arta se pierde treptat în ritual, religie sau în preocupări practice – au fost folosite pentru a promova ideea că „ei nu au conceptul nostru de artă".

În ultima jumătate de secol, antropologia a avut tendința de a nega existența unei naturi psihologice umane, alta decât cea construită sub influența condițiilor culturale locale, și de a evita să discute deschis sau să publice studii comparative între valorile lumii moderne industrializate și cele ale societăților tribale. Fără să știe altceva – și cum să fi aflat altfel? – o mulțime de teoreticieni ai artei au luat de bună această abordare antropologică și au renunțat la căutarea unor universalii artistice sau, în cel mai bun caz, au păstrat o tăcere agnostică asupra subiectului. Însă principalele caracteristici ale artei ca fenomen universal, intercultural nu pot fi negate de etnografia de proastă calitate. Asemănările și analogiile din domeniul artistic nu sunt deloc greu de observat, iar literatura antropologică nu lasă niciun dubiu asupra faptului că toate culturile au o formă de artă, în sensul occidental al termenului.

Scanned with OKEN Scanner

II

Să ne gândim la animata dezbatere care a avut loc în 1993 la Universitatea din Manchester pe tema „Estetica este o categorie interculturală". Unul dintre cei doi vorbitori care susțineau contrariul, antropologa Joanna Overing, și-a motivat poziția prin faptul că „estetica este o categorie a perioadei moderne". Ca atare, ea „este proprie unei *conștiințe artistice specifice*". Ea susținea că „estetica este un concept burghez și elitist în cel mai literal sens istoric, apărut și dezvoltat în iluminismul raționalist". Mergând mai departe, Overing afirma că, din cauza influenței lui Kant, „am decuplat «artele» de social, practică, morală, cosmologie și am separat activitatea artistică, în primul rând, de tehnologic, cotidian și productiv".[3]

Argumentul lui Overing se bazează pe confundarea ideii de artă, în sensul ei larg, cu inflexiunile specifice ale acestei idei, așa cum apar ele în diverse culturi locale. Cu mult înainte de Kant, problema autonomiei artistice fusese dezbătută de greci; de altfel, o bună parte din muzica, pictura și teatrul lor erau la fel de separate de conținutul social și ideologic pe cât sunt pictura, teatrul și muzica modernă. E oare posibil să iei în serios ideea că interesul estetic al europenilor a fost vreodată limitat la o categorie specială, îngustă de obiecte prețuite (picturile și sculpturile, aflate odinioară doar în palate, iar astăzi doar în muzeele de artă), care au captat atenția dezinteresată doar a unei elite privilegiate? Majoritatea dintre noi văd arta și experiența estetică drept o categorie largă care include și artele de masă (forme populare precum tragediile antice, romanele victoriene sau programele TV de astăzi), expresiile crezurilor politice și religioase, istoria muzicii și a dansului, imensa varietate a tradițiilor de design al mobilei, uneltele practice și arhitectura. Departe de a fi o clasă îngustă și elitistă de obiecte, în imaginarul european, ce coboară până la epoca grecilor antici, arta este o uimitor de amplă varietate de activități și realizări creative.

Scanned with OKEN Scanner

Pot scrie despre artă în felul acesta și mă pot aștepta să fiu înțeles nu pentru că cititorii mei și cu mine ne-am uitat în dicționar pentru a vedea definiția cuvântului „artă", ci pentru că avem cu toții o înțelegere mai vagă, preteoretică a ceea ce este arta. Deși există multe cazuri dificile, de la peștera din Lascaux la cutiile Brillo ale lui Andy Warhol și marcajele cu care păstorii dinka își însemnează vitele, există, de asemenea, și multe alte exemple indiscutabile, care pot sluji ca puncte de pornire. Din acest punct de vedere, discuțiile din domeniul artei seamănă cu cele din științe – fizică, lingvistică sau medicină. Ca discipline mature, aceste științe au dezvoltat teorii acceptate în urma unor dezbateri dificile, referitoare la fenomene care au prea puțină legătură cu contactul obișnuit cu obiectele lumii fizice, cu limbajul comun sau cu durerile de cap, dar care totuși încep cu astfel de experiențe comune. Omul a știut mereu ce înseamnă sănătatea și starea de bine, iar prin aceasta ce este o fractură, o indigestie sau moartea, cu mult înainte să descopere că multe boli sunt provocate de microorganisme, să facă teste placebo în dublu orb sau să elaboreze orice *teorie* medicală. Medicina a început cu înțelegerea preteoretică a sănătății și a bolii; ca disciplină evoluată, medicina a produs teorii sofisticate și tratamente eficiente, însă nici până în ziua de azi nu a anulat distincția banală dintre sănătatea robustă și starea de rău ori hemoragie.

O perspectivă naturalistă asupra artei ne-ar aduce înapoi la intuițiile noastre de zi cu zi, inclusiv în ceea ce privește experiențele interculturale și istorice. În mod ironic, până și autorii care consideră că intuițiile „noastre" sunt pătrunse de ideologia burgheză și de etnocentrism și care preferă să se refere la niște definiții mai potrivite pentru scopurile lor teoretice sunt ei înșiși dependenți de intuițiile pe care le resping. Argumentul lui Overing, care vorbește despre „pericolele ascunse" care apar în cazul antropologilor care folosesc concepte din estetica occidentală „în munca de înțelegere și de traducere a ideilor despre frumos ale altor populații" este

Scanned with OKEN Scanner

în esență contradictoriu și incoerent. Ea nu poate să nege că estetica este o categorie interculturală și să afirme, în același timp, că „alte populații" au „idei despre frumos" pe care le-am putea înțelege greșit.

Vorbind despre munca ei de teren cu populația piaroa din Amazonia, Overing repetă adeseori că, „pentru piaroa, frumusețea nu poate fi separată de utilitate [...]; obiectele și oamenii sunt frumoși pentru ceea ce pot face [...]; înfrumusețarea oferă putere [...]; frumosul și artisticul [...] sunt considerate aspecte ale aceluiași proces". Acești factori, conchide ea, determină ca frumosul populației piaroa să fie „jignitor pentru sensibilitatea noastră estetică". Greu de crezut. Evident, piaroa au o concepție despre frumos la fel de diferită de a noastră pe cât era cea a Angliei victoriene de cea a dinastiei Sung. Însă conceptul de frumusețe în accepțiunea piaroa este fie recognoscibil ca atare – o formă specifică de frumusețe, desigur –, fie nu este. Dacă nu este, atunci Overing nu are de ce să-i spună „frumusețe". Dacă este, atunci estetica e o categorie interculturală pe care Overing, în ciuda preconcepțiilor ei teoretice, trebuie s-o recunoască și s-o utilizeze.

III

Antropologa Lynn M. Hart are o perspectivă asemănătoare cu cea a lui Overing. Aceasta a scris despre picturile decorative de mari dimensiuni, cu teme mitologice, numite *jyonti*, pe care le fac femeile hinduse din Uttar Pradesh, fie individual, fie în echipă, cu ocazia celebrării căsătoriei. Ne vorbește pe larg despre aceste artiste și mediul lor de muncă, iar apoi ne descrie un astfel de tablou dintr-o sufragerie din America de Nord și ne spune că un altul s-a aflat în expoziția „Magiciens de la terre" de la Centrul Pompidou din Paris, în 1989. În ciuda faptului că picturile jyonti sunt reprezentări clare, stilizate ale unor scene din mitologia hindusă (Ganesha, Lakshmi și

Scanned with OKEN Scanner

Vishnu, soarele și luna, păsări etc.), Hart insistă să folosească termenii de „producător" în locul celui de „artist" și „imagine vizuală" în locul celui de „artă" pentru a se referi la aceste opere (dacă sunt „opere"). Hart e hotărâtă, după cum ne explică, să nu folosească „termeni occidentali nepotriviți". Altfel, consideră ea, occidentalii ar putea întâmpina dificultăți în a înțelege că „imaginile și modelele își au sursa în religie, ritualuri și teme mitice și își derivă semnificația – și forța – din contextul religios al producerii și utilizării lor". Principiile estetice locale ale acestei arte – sau mai degrabă ale acestor imagini vizuale – „sunt diferite de cele ale esteticii occidentale standard". Din perspectivă locală, excelența operelor, explică ea, „rezidă în gradul înalt de aproximare a unei imagini ideale, stilul, tehnica și materialele folosite având parte de o atenție specială. Este important să *re*-prezinți simbolurile folosite în maniera adecvată, să nu le îmbunătățești, chiar dacă imaginea de pe perete ar trebui să fie cât se poate de frumoasă, de atrăgătoare" și așa mai departe, toate aceste lucruri fiind „foarte diferite de canoanele esteticii occidentale".[4]

Afirmațiile lui Hart despre picturile jyonti care nu pot fi înțelese prin aplicarea conceptelor artei occidentale sunt fie lipsite de substanță, fie false. Dacă vrea să spună că pictura occidentală nu include în mod normal elemente din mitologia hindusă și nu este pictată pe pereți de chirpici văruiți de vorbitori ai limbii hindi ca parte a ritualurilor de nuntă, atunci, da, pictura jyonti nu intră în categoriile occidentale. Însă acest lucru nu-i ajută cu nimic teoria. Hart ar vrea să ne facă să credem că pictura jyonti nici măcar nu este artă, „în înțelesul nostru". La un moment dat, încearcă să dramatizeze diferențele culturale dintre producătoarele de imagini jyonti și artiștii europeni:

> Producătorul occidental al unui tablou destinat (speră artistul sau artista) să ajungă pe simezele unei galerii de artă sau ale unui mare muzeu de artă este conștient de calitatea lui

Scanned with OKEN Scanner

> de „artist" care realizează un obiect creat, prezentat, separat de viața de zi cu zi, la fel cum povestirile și romanele contemporane sunt create, prezentate și separate de viața de zi cu zi. Aceste produse spun răspicat: „Uită-te la mine, sunt artă!" Producătoarea imaginilor rituale din satul hindus nu se gândește la sine în felul acesta. Ea produce o imagine care își derivă semnificația din rolul pe care îl joacă în viața reală, nu ca obiect creat și prezentat.[5]

Lăsând la o parte acuratețea acestei perspective asupra artei vestice, Hart compară aici două categorii complet diferite de activități. Ni se prezintă imaginea artistului occidental ambițios, a cărui activitate se desfășoară pe o piață a artei unde există agenți, galerii, bani și muzee. Acestei imagini familiare ea o alătură pe cea a indiencelor umile care își decorează pereții caselor cu scene convenționale de natură religioasă, pentru a sublinia caracterul special al nunții. În abordarea sentimentalistă a lui Hart, „o femeie, o mamă creează cu dragoste imagini frumoase, emoționante, aducătoare de noroc pentru copii, pentru a-i ajuta, pentru a-i sprijini să reușească să fie fericiți în următoarea etapă a vieții lor".

Această opoziție nu are niciun sens. Occidentul a fost și el martorul atâtor mame și viitoare soacre care brodau, împleteau și coseau, „producând" artefacte frumoase pentru nunțile copiilor, fie ca zestre, fie ca decorațiuni pentru ziua nunții (decorarea torturilor, spre exemplu). Acest tip de obiecte frumoase – sau înfrumusețate – pot fi create cu dragoste atât de indience, cât și de europence. Țesăturile sau arta textilă reprezintă o bună parte din ele, dar nu trebuie să uităm nici de ceramica decorată sau de piesele de mobilier, cum este leagănul pentru copil. O parte trimit la teme religioase ce țin de fertilitate și protecție. De ce nu s-a referit Hart la tradițiile vestice privitoare la zestre în discuția despre picturile jyonti din Uttar Pradesh?

Pornind de la dovezile furnizate chiar de textul său, Hart cade ea însăși în păcatul etnocentrismului pe care îl impută

Scanned with OKEN Scanner

atât de senin altora. Studiază un tip de artă populară dintr-o cultură și, observând că este un gen de *pictură*, caută să descopere în cultura occidentală un analog în pictură. Însă, dacă vrei ceva comparabil cu pictura jyonti, este absurd să te orientezi spre lucrările lui Mark Rothko din cine știe ce galerie newyorkeză. Picturile jyonti își au locul printre artele domestice legate de zestre din întreaga lume, de la atât de frumoasele mantii maori cu pene, făcute pentru copii, până la broderiile și păturile tricotate din tradițiile populare europene. În plus, Hart se plânge în eseul ei că, în Vest, există tendința de a aprecia mai mult tradiția artelor înalte decât cea a meșteșugurilor populare. De fapt, exact asta face și ea: este atât de impresionată de aceste forme indiene ca *pictură*, încât ignoră complet tradițiile artistice populare asociate nunții și obiceiurilor legate de zestre din propria cultură. Și acolo sunt implicate multe abilități, dragoste și judecată estetică.

IV

În continuare, îmi îndrept atenția către Susan M. Vogel, ale cărei scrieri despre arta tribală manifestă o elocvență și un rafinament intelectual neegalate anterior. Însă excelenta ei carte *Baule. African Art, Western Eyes*[*] conține analize care reflectă un punct de vedere similar celor discutate: „Această carte", explică Vogel, „este inspirată de fascinația mea pentru anumite obiecte care aparțin culturii materiale baule, care pot fi considerate artă în sens occidental, dar eu vreau să aflu ce înseamnă de fapt «operă de artă» în gândirea baule și în viețile oamenilor din cultura baule." Vogel susține că populația baule,

> care a creat și a folosit aceste obiecte, nu le consideră „artă", până și cele mai rafinate sculpturi fiind puse pe același plan cu

[*] *Baule. Artă africană, perspectivă occidentală.*

Scanned with OKEN Scanner

> lucrurile obișnuite, lipsite de orice interes vizual, care au aceeași funcție și însemnătate [...]. „Arta", în accepțiunea noastră, nu există în satele baule sau, dacă există, sătenii sunt înclinați să indice mai degrabă decorațiunile moderne ale caselor decât faimoasele sculpturi tradiționale care încă sunt realizate și folosite în sate, cunoscute sub numele de „artă africană".[6]

Ea își susține punctul de vedere cu următoarele observații. Mai întâi, populația baule „amestecă și echivalează" (a) spiritele și forțele nevăzute, (b) obiectele obișnuite în care aceste spirite ar putea locui, precum un bulgăre de lut, și (c) sculpturile superbe, care ar putea fi și ele locuite de spirite. Însă doar ultima categorie poate fi considerată artă în sens occidental. În al doilea rând, populația baule „atribuie o mare putere acestor lucrări – putere care în cultura occidentală le-ar trimite pe tărâmul superstiției [...]. Puterea enormă, de viață și de moarte, este o parte integrantă a sculpturilor pe care le admirăm în muzee, iar cultura baule nu face distincție între obiect și aceste puteri." În al treilea rând, majoritatea operelor baule importante nu sunt făcute pentru a fi văzute de un public numeros, ba chiar nu sunt făcute pentru a fi văzute, fiind în mod normal ascunse vederii, „păstrate în camere închise și fără ferestre, unde doar foarte puțini intră" sau învelite în pânză și scoase la lumină doar rareori. Aceste aspecte contrastează puternic cu etosul occidental, unde obiectele estetice invită să fie „privite intens și cu exaltare" de un public larg. Actul de a privi este în sine un privilegiu și un risc pentru populația baule, pentru că vederea sculpturii îi poate fi fatală unei persoane nepotrivite. Acest lucru ne arată locul special pe care îl ocupă privitul în cultura baule, pentru care „privitul este potențial mai semnificativ, mai periculos și mai contaminant decât atingerea sau ingestia".[7] (Astfel, susține Vogel, o femeie care vede din neatenție masca unui om sfânt poate muri din această cauză, pe când dacă o femeie oarbă atinge din neatenție o astfel de mască, fără să-și dea seama ce este,

Scanned with OKEN Scanner

nu se află în niciun pericol; în plus, bărbații care văd organul sexual feminin ar putea muri din această cauză.)

Susțin aceste considerații ideea că în cultura baule există un alt concept de artă decât în Occident sau că „arta", în sensul nostru, nu există în satele baule? Nu, nu o susțin, după cum reiese din următoarea relatare a lui Vogel. Ea descrie mai multe măști și statuete de o mare importanță spirituală și personală pentru populația baule. Printre acestea se află măști-portret personale și așa-zisele spirite-soții. În cazul acestor obiecte, însemnătatea magică și personală este probabil mult mai importantă pentru posesorii lor decât calitatea estetică și tehnică. Unele au fost lucrate de meșteri locali foarte înzestrați, altele de artiști mai puțin pricepuți, însă acest aspect nu este atât de important pentru posesor. Aceste distincții, pe de altă parte, și faptul că acest gen de artă are legătură cu lumea spirituală, nu sunt lucruri specifice numai culturii baule. Mulți creștini inspirați de marile fresce ale lui Giotto de la Padova au fost probabil la fel de mișcați privind fresce similare, care nu se apropiau de nivelul artistic al celor realizate de Giotto. Cu alte cuvinte, la început, publicul probabil că nu a pus accent pe *valoarea* artistică în comparație cu alte fresce, ci le-a privit pur și simplu ca reprezentări narative religioase.

Înțelegerea de mai târziu a importanței lui Giotto pentru publicul din vremea lui presupune cunoașterea locului pe care opera sa îl avea într-o anumită economie a gândirii *religioase*. Religia, deși de multe ori se amestecă în artă, nu trebuie confundată cu aceasta. Prin urmare, e perfect valid ca un istoric de artă să se aplece asupra aspectelor din opera lui Giotto care țin de istoria *artei* – tehnică, excelență formală, moduri de reprezentare –, nu de istoria religioasă sau socială. Calitățile estetice ale picturilor și frescelor lui Giotto nu sunt produse secundare și accidentale ale religiei, ci sunt o combinație de abilități înalte, expresie artistică și tradiție religioasă. Același lucru este valabil și pentru statuetele și măștile baule.

Scanned with OKEN Scanner

În ambele culturi, statutul artistic al acestor opere de artă nu este deloc amenințat de faptul că publicul inițial le considera obiecte religioase. Așa stau lucrurile atât cu lucrările lui Giotto, ilustrări cu caracter biblic, probabil doar un fundal colorat pentru ceremoniile religioase, cât și cu obiectele „locuite" de spirite din cultura baule. Populația baule este din multe puncte de vedere exotică, dar asta nu înseamnă că arta ei nu are corespondent în tradiția noastră.

Vogel se lasă pradă apoi, în discuția despre păpușile gemene yoruba, unui alt tip de impuls de exotizare. În cultura yoruba, gemenii sunt mici zeități și există un gen de sculpturi în lemn care comemorează moartea gemenilor, ale căror spirite, conform religiei tradiționale animiste, locuiesc mai apoi în aceste sculpturi, numite *ibeji*. Însă, după cum arată Vogel, această tradiție este în declin, în special în familiile creștine și musulmane. Vechile sculpturi, realizate cu o grijă nemaipomenită, sunt înlocuite acum cu sculpturi simple și ieftine sau uneori chiar cu păpuși de plastic taiwaneze, cu trăsături europene, încă și mai ieftine.[8] (Mai recent, nici măcar nu se mai folosesc păpuși în cultul gemenilor, ci fotografii, în care geamănul încă în viață îi ține locul și fratelui decedat.) Vogel și, mai târziu, filozoful David Novitz au fost impresionați de viteza cu care populația yoruba a înlocuit sculpturile de lemn cu păpușile de plastic. Vogel consideră că această practică este „un mod creativ de utilizare a unor obiecte importate ca înlocuitori pentru arta tradițională"[9]. Novitz vine cu o concluzie chiar și mai radicală: din moment ce sculpturile *ibeji* sunt atât de ușor înlocuite cu păpuși produse industrial, „care în mod sigur nu ar fi considerate artă în cultura noastră", înseamnă că nici sculpturile „nu erau apreciate pentru originalitate, frumusețe sau proporții, ci mai ales ca artefacte cvasireligioase care înlesneau continuarea influenței benefice a geamănului mort asupra vieților părinților săi". Sculpturile *ibeji*, spune Novitz, „ocupă în societatea yoruba un spațiu social complet diferit de cel pe care îl ocupă operele de artă în societatea noastră"[10].

Scanned with OKEN Scanner

Dar dacă lăsăm puțin la o parte păpușile de plastic, nu există nimic în această poveste care să susțină ideea că sculpturile *ibeji* mai noi nu ar fi artă, în sensul folosit de noi sau de oricine altcineva. Dacă ne amintim de criteriile discutate în capitolul precedent, putem spune că vechile sculpturi *ibeji* erau (a) obiecte realizate cu pricepere, (b) produse într-un stil convențional ușor de recunoscut și (c) subiecte ale criticii calitative. Ele sunt tratate ca (d) obiecte foarte speciale, iar faptul că sunt expuse mai degrabă în privat decât în public le oferă o aură și mai specială. De asemenea, sunt (e) obiecte ale imaginației, adică reprezintă copilul mort și sunt locuite de spiritul acestuia, însă nu îl înlocuiesc literalmente. Împreună, aceste caracteristici permit clasificarea sculpturilor *ibeji* ca opere de artă.

Aceleași caracteristici pun la îndoială ideea lui Vogel că adoptarea păpușilor taiwaneze ar fi o actualizare creativă a unei tradiții mai vechi. Pot exista nenumărate motive pentru înlocuirea sculpturilor *ibeji* cu păpuși de plastic. Creștinarea populației yoruba este cu siguranță un factor major. În plus, unele mame sunt prea sărace ca să-și permită să angajeze un sculptor de *ibeji*, iar altele nu consideră că aceste statuete sunt o formă de artă definitorie pentru yoruba (ceea ce arată că îmbogățirea identității yoruba prin intermediul artei nu este un lucru important pentru ele). E posibil chiar ca păpușile de plastic să fie interesante pur și simplu doar ca noutăți. În general însă, faptul că în orice cultură există oameni care nu sunt interesați de arta locală sau care își pierd interesul pentru ea suficient de mult timp ca aceasta să dispară nu ne spune nimic în legătură cu ce este sau nu este artă. La fel cum s-a întâmplat în secolul al XIX-lea, în sud-vestul Americii, cu înlocuirea ceramicii pueblo cu vase ieftine (și mai practice) de cositor, invadarea cultului *ibeji* de către jucăriile de plastic nu reprezintă o inovație artistică în linia unei tradiții, ci, mai degrabă, moartea acestei tradiții.

Scanned with OKEN Scanner

În cea mai mare parte a cărții ei, Vogel încearcă să transforme arta baule și arta yoruba în ceva nefamiliar pentru cititorul occidental, căruia îi cere să se oprească și să se gândească de fiecare dată la presupozițiile pe care le are în legătură cu cuvântul „artă". Acest apel la „dezvățarea" unor obiceiuri culturale este complet lăudabil, poate crește nivelul de înțelegere și de apreciere a cititorului occidental (și, apropo, este o strategie care poate fi aplicată și pentru o mai bună apreciere a lui Giotto). Această strategie poate însă încuraja ideea falsă că facem o greșeală etnocentrică atunci când numim „artă" creațiile sacre ale culturii baule sau yoruba. Acest aspect al strategiei este doar un alt exemplu de confuzie și exotizare retorică din estetica etnografică.

Până la urmă însă, nici măcar Vogel nu pare să creadă în această retorică. După ce a încercat să prezinte stranietatea artei baule, la finalul cărții conchide că aceasta ne este de fapt familiară: „Nimic din ceea ce apare în această carte nu este specific exclusiv culturii baule. De fapt, scopul major al unui studiu atât de specializat precum cel de față este de a afla cât mai multe despre locul pe care îl ocupă arta în culturile îndepărtate."

V

Cât de diferită de o practică familiară din cultura noastră trebuie să fie o practică străină X, pentru a putea susține afirmația că „ceilalți au un concept diferit de X"? Există un răspuns radical la această întrebare, dar care nu este, din câte știu eu, susținut sincer și sistematic de niciun antropolog, deși este adeseori sugerat sau insinuat. Este vorba de acea variantă de relativism cultural care susține că, din moment ce semnificația oricărui concept este construită de celelalte concepte și forme culturale din jurul său, conceptele din culturi diferite nu pot fi comparate *niciodată* cu adevărat. Această teză

Scanned with OKEN Scanner

a incomensurabilității – care subliniază unicitatea culturală – este atractivă pentru etnografii specializați într-o anumită cultură, fiindcă le permite să aibă o poziție privilegiată, din moment ce doar ei se bucură de cunoașterea superioară a lumii conceptuale specifice tribului „lor". Interpretarea culturală a etnografului care știe limba locală a unui trib și are acces la rețeaua ei de sensuri rafinate și ezoterice nu poate fi contestată cu ușurință de cei din afară. Iar din moment ce conceptele, conform acestei perspective, nu sunt interschimbabile între culturi, nu doar limbajul poetic, ci orice fel de limbaj este imposibil de tradus – la fel și compararea formelor politice, a structurilor sociale, a procedurilor judiciare, a practicilor culinare, a chestiunilor care țin de război și mai ales a operelor de artă.

În munca de zi cu zi a etnografului, în care comparația și folosirea interculturală a conceptelor sunt practici obișnuite, incomensurabilitatea discutată aici nu este luată prea în serios. Cu toate acestea, etnografii vor arunca ocazional afirmația că un anumit trib „nu are conceptul nostru" pentru o practică sau alta. Părerea mea este că acest „concept diferit" nu are sens în aproape niciun context și nu l-am văzut niciodată folosit corect în legătură cu arta. În primul rând, pentru a vedea dacă o formă culturală este unică sau dacă un concept din cultura noastră este inaplicabil sau inutilizabil în legătură cu o altă cultură, persoana care face această afirmație trebuie să fie expertă în toate practicile din cultura occidentală care ar putea fi comparate cu practicile străine. Chestiunea aceasta nu este pur teoretică, iar etnograful care susține unicitatea unei culturi străine ar trebui întrebat: „Ești sigur că știi suficient de multe lucruri despre propria cultură încât să poți vorbi despre incomparabilitate?" Aceasta este problema centrală a eseului lui Hart: ea nu găsește comparația potrivită pentru pictura jyonti, care nu are nicio legătură cu pictura europeană de galerie, ci cu pictura populară tradițională religioasă practicată în contextul artei trusoului. De altfel, aceasta

Scanned with OKEN Scanner

este o deficiență des întâlnită în antropologia artei. Antropologul care se pricepe foarte bine la cartografierea unui sistem de înrudire poate fi complet nepregătit atunci când vine vorba despre arta locală.

În cazul exemplelor baule prezentate de Vogel, problema este alta. Puterile magice încorporate în această artă nu au un corespondent direct în practica artistică din Occident (deși aduc aminte de statuile religioase care vindecă sau plâng care apar periodic în Europa, în America sau în avanposturile creștinismului, precum Filipine). Cu toate acestea, putem aprecia fără probleme calitățile tehnice și estetice ale spiritelor-soții. La fel de ușor putem înțelege, grație observațiilor lui Vogel, utilitatea psihologică a noțiunii de spirit-soție pentru populația baule. Combinarea ideilor noastre despre artă cu practicile artistice/magice/religioase străine nu este o sarcină insurmontabilă pentru imaginația intelectuală occidentală. Vogel oferă o imagine lucidă și coerentă a lumii artistice și religioase baule. Pentru a o putea înțelege, nu e nevoie să lărgim sau să ajustăm „conceptul nostru" de artă, oricât de mult ar vorbi autoarea despre locul artei în cultura baule.

Să ne gândim la practica interculturală a gătitului. Să presupunem că există un trib al cărui singur fel de a găti – orice fel de mâncare, întotdeauna – este fierberea mâncării în apă. Acest trib mănâncă doar lucruri fierte sau crude. Putem spune atunci că „au un concept de gătit diferit de al nostru"? Nu. Și ei gătesc, doar că au un repertoriu de tehnici mai limitat decât noi. Însă un repertoriu mai mare de tehnici pentru o anumită practică nu schimbă conceptul acelei practici. Inventarea cuptorului cu microunde nu a schimbat conceptul de gătit, doar ne-a oferit un nou mod de a găti. Stră-străbunicii noștri aveau același concept de gătit, chiar dacă nu au folosit niciodată cuptoare cu microunde. Să presupunem că descoperim un trib care nu încălzește niciodată mâncarea, nu a auzit de încălzirea mâncării, însă trece întotdeauna cu o baghetă magică peste ea înainte de a o mânca. Putem spune că „au un

Scanned with OKEN Scanner

concept de gătit diferit de al nostru"? Din nou, nu. Orice ar face cu mâncarea – că o binecuvântează, o sanctifică, o protejează de otravă, autorizează consumarea ei – nu o *gătesc* cu bagheta magică. (Nici măcar simbolic nu o gătesc. Bagheta ar putea găti mâncarea simbolic doar dacă tribul ar ști ce înseamnă să gătești. Dar acest lucru ar însemna că deja au conceptul.)

În același fel, să presupunem că există o cultură care are un concept de artă ce include obiecte care, deși sunt sculptate în lemn, nu sunt *niciodată* privite cu uimire, plăcere sau fascinație de orice fel, nici în public, nici în privat (și nici entitățile non-umane, precum zeii, nu se uită la ele), nu sunt subiectul unui vocabular critic, nu sunt admirate pentru calitățile lor tehnice, nu reprezintă nimic, nu sunt lucrate într-un stil anume și, cu toate că sunt folosite ca opritor pentru ușă, nu li se acordă niciodată atenție, doar sunt așezate într-un loc pentru a ține ușa deschisă sau sunt mutate de acolo pentru ca ușa să poată fi închisă. Putem spune că acest trib „are un concept de artă diferit de al nostru"? Nu, după toate indiciile, orice ar fi aceste obiecte (opritoare pentru uși, evident), ele nu sunt „artă într-un sens diferit de cel occidental" Nu sunt artă deloc. Pentru a fi artă, oricât de slab, diferit, straniu sau obscur ar fi conceptul respectiv de artă, un obiect misterios și nou pentru noi ar trebui să aibă măcar *câteva* dintre acele caracteristici – să ofere plăcere senzorială, să fie realizat într-un stil tradițional sau să se opună acelui stil, să suscite atenția la nivelul imaginației, să fie realizat sau reprezentat cu abilitate, să fie simbolic sau reprezentativ, să exprime emoție sau sentiment și așa mai departe – pe care arta le are nu doar în cultura occidentală, ci și în marile tradiții artistice din Asia și din restul lumii, inclusiv în culturile tribale din Africa, Americi și Oceania. Dacă nu poate fi găsită nicio legătură cu aceste caracteristici împământenite, obiectul misterios nu este un nou tip de artă. Nu este deloc artă.

Scanned with OKEN Scanner

VI

Indiferent dacă interpretările lor sunt revelatoare sau eronate, antropologii măcar studiază arta în funcție de dovezile etnografice. Filozofii, pe de altă parte, au mână liberă să inventeze tot felul de experimente de gândire cu ajutorul imaginației. Analizele de tip wittgensteinian, spre exemplu, încep adeseori cu o antropologie inventată: „Imaginează-ți un trib...“ Danto a propus și el un astfel de experiment de gândire pentru a testa ipoteza că un trib exotic are un concept de artă complet diferit de al nostru. Ne putem imagina un set de valori estetice dintr-o altă cultură – sensibilitatea ei estetică sau universul ei estetic – *care să fie inaccesibile percepției noastre estetice, oricât de mult am încerca să ne batem capul cu ele*? Poate exista, într-o cultură străină, un tip de artă pe care să nu-l putem concepe ca atare decât dacă ni se spune acest lucru din interiorul culturii respective?

Danto ne cere să ne imaginăm două triburi africane care trăiesc de o parte și de alta a unui munte fără să fi intrat vreodată în contact.[11] Aceste două triburi imaginare produc amândouă oale și coșuri despre care noi n-am putea spune de care trib au fost produse; pentru noi, sunt la fel. Cu toate acestea, în ciuda asemănării la nivel exterior, obiectele sunt cât se poate de diferite. În cultura Oamenilor Oalelor, așa cum este cunoscut unul dintre triburi, oalele au o semnificație foarte bogată. În cosmologia lor, divinitatea este un olar, iar oalele sunt pentru ei o adevărată cosmologie. Olarii care le produc sunt onorați ca artiști în această societate. Oamenii Coșurilor, de pe cealaltă parte a muntelui, produc coșuri care pentru ei „sunt materializarea principiilor universului însuși“. Cosmologia lor este construită în jurul ideii de coș, fiecare dintre acestea fiind un obiect de mare însemnătate și cu mare putere spirituală – o operă de artă.

Desigur, Oamenii Coșurilor produc și oale, la fel cum Oamenii Oalelor produc și coșuri. Deși oalele produse de

Scanned with OKEN Scanner

Oamenii Coșurilor sunt apreciate de etnografi, aceștia nu le acordă o importanță deosebită. Pentru ei, nu sunt decât simple unelte, „similare plaselor de prins pește, vârfurilor de săgeată sau împletiturilor de in ori scoarță de copac". Oamenii Oalelor au o atitudine asemănătoare față de coșurile lor. Cei care le produc sunt considerați artizani, însă nu au parte de onorurile artiștilor.

În narațiunea lui Danto apare o problemă atunci când obiectele obținute de la Oamenii Oalelor și de la Oamenii Coșurilor sunt expuse la Muzeul de Arte Frumoase și la Muzeul de Istorie Naturală. După cum este de așteptat, oalele Oamenilor Oalelor și coșurile Oamenilor Coșurilor, opere de artă fiind, sunt expuse în Aripa Artei Primitive din Muzeul de Arte Frumoase, iar oalele Oamenilor Coșurilor și coșurile Oamenilor Oalelor sunt expuse alături de alte artefacte utile în Muzeul de Istorie Naturală. Muzeul de Istorie Naturală pune însă la dispoziția publicului două diorame ale vieții cotidiene din cele două triburi – oameni care cultivă grădini, țes, îngrijesc prunci: „Un coș al Oamenilor Coșurilor și o oală a Oamenilor Oalelor primesc un fel de spațiu privilegiat în dioramele respective [...], fiind evidențiate ca obiecte deosebite." Un grup de elevi care face un tur ghidat ajunge în dreptul acestor diorame. O elevă susține că nu vede nicio diferență între coșurile venerate de Oamenii Coșurilor și coșurile împrăștiate peste tot, unele dintre ele rupte, folosite în diorama dedicată Oamenilor Oalelor.

Fata este păcălită că experții pot face diferența între ele, însă problema rămâne: dacă *noi* nu vedem diferențele care determină ca o clasă de obiecte să fie artă, iar cealaltă clasă de obiecte să fie artefacte utilitare, ar trebui ca această distincție să aibă vreo importanță *pentru noi*? Danto respinge pe bună dreptate criteriile fizice, aceste diferențe nu sunt importante. Însă problema pusă de fată, cred eu, reprezintă o provocare pentru toți cei care se gândesc la percepția estetică intercul-turală. Exemplul lui Danto contestă fundamentele criticii

Scanned with OKEN Scanner

estetice aplicate la arta din culturile îndepărtate pentru că ridică posibilitatea ca semnificația coșului sau a oalei pentru un trib (că înseamnă ceva sau că nu înseamnă nimic) să fie complet irelevantă pentru felul în care noi interpretăm aceste obiecte. Nicio persoană care a admirat o operă de artă tribală sau a fost mișcat ori impresionat de o mască sau de o sculptură nu poate scăpa de problemele ridicate aici: Creatorul obiectului a fost mișcat și el? Obiectul este unul bun din perspectiva tribului? Are o semnificație spirituală deosebită? Este un obiect pur utilitar? Este un kitsch pentru turiști?

Danto nu spune cine sunt experții ale căror presupuse cunoștințe sunt folosite (în mod mincinos) să eludeze problema ridicată de fată. Suntem lăsați să presupunem că e vorba de muzeografi sau de custozi, iar experimentul de gândire ne cere să ne imaginăm că nici măcar ei nu pot face diferența dintre cele două categorii doar privindu-le, folosind adică același tip de observație a obiectelor artistice care ar trebui să ofere plăcere estetică. Danto a omis însă din discuție un grup de experți care mie mi se pare esențial și care probabil ar putea să vadă diferența. Ce spuneți despre olarii din comunitatea Oamenilor Oalelor? Ne putem imagina o cultură precum cea a Oamenilor Oalelor despre care vorbește Danto – cu mitologia, sensurile și perspectiva ei asupra vieții integrată în conceptul de oală și materializată în oalele tribului – și în același timp să credem că *aceștia nu ar fi capabili să distingă propriile creații de artefactele utilitare ale unui alt trib aflat dincolo de munte*?

Povestea lui Danto nu este doar despre neajunsurile curatoriatului, ci și despre viața artistică a triburilor. Din experiența pe care o am cu arta tribală – cea din colecțiile muzeale, dar și cea din jungla Noii Guinee –, pot spune însă că triburile lui Danto sunt imposibile, uman vorbind. Din punct de vedere logic, evident, sunt posibile, așa cum este posibil și ca o maimuță să dactilografieze accidental *Hamlet*. Însă nu posibilitatea logică este cea care determină ca povestea lui Danto

Scanned with OKEN Scanner

să fie atât de ispititoare. Cei care lucrează în domeniul artei etnografice știu prea bine că există nenumărate incertitudini cu privire la felul în care pot fi interpretate operele: dacă să le așezi în categoria artei sau în cea a artefactelor, dacă să le consideri făcute pentru turiști sau pentru cei din interiorul tribului, care le acordă importanță spirituală. Danto nu se referă însă la o posibilă încadrare greșită. În situația prezentată de el, *un întreg gen sau o întreagă tradiție artistică tribală pare să fie imposibil de diferențiat estetic de un alt gen sau de o altă tradiție a artefactelor tribale.* Pentru mine, șansele ca o întreagă tradiție artistică să fie imposibil de diferențiat în lumea reală de o tradiție a artefactelor utilitare sunt la fel de mici ca cele pe care le are o maimuță să bată *Hamlet* la mașină.

E posibil să ne imaginăm un tipar comportamental cultural la fel de neobișnuit ca situația înfățișată de Danto? Dacă oalele, cu mitologia și dimensiunea lor spirituală, au locul pe care îl au în cultura Oamenilor Oalelor, dacă realizarea de oale este cea mai apreciată formă de artă, e de așteptat ca olarii din cultura Oamenilor Oalelor să fie foarte meticuloși în ceea ce privește realizarea și decorarea oalelor. Aceștia ar trebui să lucreze conform unui canon critic care să ceară excelență în formă și decorare – lutul din care ar fi făcute ar trebui ales cu multă atenție, iar arderea lor ar trebui să fie foarte precisă pentru a obține un produs perfect. Așa ar explica de ce, în povestea lui Danto, comunitatea admiră cei mai buni olari și apreciază cele mai frumoase oale.

Dar să părăsim pentru moment experimentele de gândire și să ne întoarcem la un exemplu din viața reală: sculptorii din valea fluviului Sepik din Noua Guinee, acolo unde am lucrat eu pe teren. La fel ca făuritorii de coșuri și oale din povestea lui Danto, sculptorii sepik produc atât lucrări cu semnificație magică și spirituală, cât și obiecte pur utilitare. Unele dintre obiectele lor utilitare sunt foarte expresive. Construiesc canoe simple, cu „o linie plăcută", vase de lut nedecorate și unelte de cioplit în lemn. Însă tot pe fluviul Sepik, în amonte, poți vedea

Scanned with OKEN Scanner

și canoe cu prore foarte elaborat decorate, în forma capului unui crocodil, vase de gătit elegante și ciocane de lemn folosite la cioplit. Există și statuete care reprezintă strămoșii sau talismane vindecătoare care au ca scop îmblânzirea spiritelor. Nu în ultimul rând, sunt sculpturile făcute pentru a fi vândute turiștilor, unele foarte frumoase, însă cele mai multe destul de stridente.

Europenii nefamiliarizați cu arta sepik vor rata diferențele subtile dintre aceste obiecte. După un timp însă, vor putea observa că există deosebiri intrinseci între statuetele făcute pentru turiști și statuetele făcute cu mare seriozitate pentru a mulțumi spiritul unui strămoș. Turistul, spre exemplu, va vedea cicatricile de inițiere cioplite pe fața statuetei, însă nu-și va pune problema lipsei lor de pe partea din spate. Spiritul strămoșului va observa însă imediat absența cicatricilor de pe spatele statuetei, la fel cum va ști imediat dacă sculptura este făcută cu mare trudă dintr-un lemn de esență tare, precum *garamutul*, sau dintr-un lemn moale, ușor de lucrat. Spiritelor nu le plac scurtăturile, turiștii însă nu le observă. Spiritele își pot dori, de asemenea, sculpturi mari, pentru că nu le pasă dacă au peste douăzeci de kilograme, limita impusă pentru bagaje de companiile aeriene. Sculptorul sepik care lucrează pentru a le face pe plac spiritelor va avea sentimentul intens al scopului muncii sale, lucru care se va reflecta în calitățile perceptibile ale operei. Pentru cel familiarizat cu arta sepik, pentru cunoscătorul artei sepik, aceste calități sunt la fel de ușor de observat cum este pentru un occidental să remarce intensitatea pasională a picturii lui Van Gogh. Oricine, sepik sau nu, poate fi sceptic în legătură cu dimensiunea supranaturală a unei sculpturi; însă în majoritatea cazurilor această problemă nu are de ce să fie ridicată, la fel cum nu are rost să ne punem problema seriozității motivațiilor din spatele operei lui Van Gogh. În plus, criteriile de excelență artistică ale culturii sepik pot fi însușite de oricine are timpul necesar și dorința de a le învăța; nu sunt închise în cultura sepik ca

Scanned with OKEN Scanner

niște monade. (Dacă n-ar putea fi învățate, nu ar putea fi transmise următoarei generații de sculptori sepik.)

Cu provocarea lui Danto în minte, iată un alt experiment de gândire, propus de mine de această dată. Este o pastișă imaginară, deși în parte este inspirată de experiențele mele din Noua Guinee. Poate că e ceva caricatural, dar descrie în detaliu fapte și evenimente la care am fost martor atât eu, cât și alți etnografi care au lucrat în regiunea Pacificului. Imaginează-ți din nou două populații (cuvântul „trib" nu este un termen tehnic corect pentru Oceania). Prima, căreia îi voi spune Populația Junglei, realizează sculpturi care, atunci când sunt văzute la lumina focului în peștera Casa Spiritului, prind viață datorită spiritelor morților care intră în ele. Cei mai buni sculptori ai Populației Junglei, care folosesc unelte din piatră și os, sunt apreciați în mod deosebit de comunitate, iar unii dintre ei sunt chiar recunoscuți pentru operele lor remarcabile. Acești bărbați (sculptorii sunt doar bărbați, femeile se ocupă exclusiv cu țesutul în această cultură) realizează o mare varietate de sculpturi, majoritatea având formă umană sau animală. Populația Junglei apreciază în special sculpturile făcute din cel mai tare și bătrân lemn din jungla tropicală în care trăiește. Și ei cred că zeii sunt impresionați cel mai mult de sculpturile realizate din lemnul greu de lucrat. Din când în când, fac sculpturi în secret și le ascund în junglă, unde sunt descoperite de copii, cărora li se spune că au fost lăsate acolo de zei. Populația Junglei se roagă la aceste sculpturi și le acoperă cu grăsime de porc, sânge sau spermă pentru a le conferi energie spirituală, cu scopul de a-i ajuta pe oameni la vânătoare sau pentru a-i vindeca. Izolată fiind de lumea modernă, Populația Junglei nu are acces la alte reprezentări figurative în afară de cele produse de sculptorii locali. Nu a văzut niciodată picturi sau sculpturi din alte părți, cu excepția sculpturilor aproape similare realizate în culturile limitrofe. Nu are nicio tradiție în pictura bidimensională sau desen. Sculpturile ei, chiar și atunci când nouă ne par

Scanned with OKEN Scanner

realiste, sunt extrem de stilizate, în stilul alungit, caracteristic Populației Junglei. Uneori, își atacă vecinii pentru a le fura sculpturile cu cea mai mare putere. De-a lungul timpului, mulți oameni au murit în aceste expediții. Sculpturile sunt așadar foarte importante pentru Populația Junglei.

Există, desigur, și o altă populație, înrudită istoric și cultural cu Populația Junglei. Știm că cele două sunt înrudite pentru că limba și sistemul lor mitologic sunt foarte asemănătoare, la fel cum erau și sculpturile decorative înainte ca cea de-a doua populație să intre în contact cu o patrulă australiană la mijlocul anilor 1930. Continuă să trăiască acolo unde a trăit dintotdeauna, pe o insulă mare din Oceanul Pacific, la gura unui râu. În anii '60, în apropiere de satul lor a fost construit un complex turistic, iar astăzi, chiar dacă și-au păstrat numele tradițional, își spun în glumă Populația Turiștilor. Nu se mai roagă la idoli ciopliți și sunt foarte stânjeniți de ideea că ar putea unge statuete cu sânge sau spermă, pentru că acum sunt cu toții creștini metodiști pioși și cam pudici. Cu toate acestea, încă mai produc statuetele lor „tradiționale", pe care le vând în totalitate turiștilor.

Cu ajutorul uneltelor din oțel german și a lemnului moale, reușesc să realizeze rapid multe sculpturi, pe care apoi le acoperă cu lac pe bază de poliuretan. Populația Turiștilor trăiește confortabil, pe baza ajutoarelor sociale primite de la stat (bugetul de stat este alimentat de redevențele din minerit, pentru că mare parte a țării este bogată în zăcăminte de aur), așa că o bună parte din banii în plus pe care îi câștigă în urma vânzării sculpturilor sunt folosiți pentru a cumpăra sau închiria filme pentru sistemele lor video. (Televiziunea nu a ajuns încă în așezarea Populației Turiștilor, însă fiecare casă are un sistem video. Filmele vechi cu kung-fu din Hong Kong, dublate într-un dialect *pidgin* melanezian, sunt o mare bucurie pentru ei.)

Acum, să ne oprim puțin și să încercăm să ne imaginăm, la fel ca Arthur Danto, că *nimeni nu poate face diferența între*

Scanned with OKEN Scanner

sculpturile Populației Junglei și *cele ale Populației Turiștilor*. Dar cum e posibil să crezi că sculpturi făcute în contexte atât de diferite, cu scopuri atât de diferite, sunt imposibil de diferențiat? Putem accepta ca o sculptură ocazională a Populației Turiștilor – făcută de un sculptor bătrân în stilul tradițional sau de un tânăr sculptor inteligent care folosește un model tradițional – să semene, cel puțin în ochii unui turist, cu o sculptură veche a Populației Junglei sau cu o sculptură realizată de Populația Turiștilor înainte de apariția complexului turistic. Cazuri individuale, da, pot fi luate în considerare, însă imposibilitatea generală de a distinge între sculpturile Populației Junglei și cele ale Populației Turiștilor? Dacă ieșim din imaginarul filozofic și pășim în lumea reală a valorilor umane și a creației artistice, posibilitatea acestei confuzii pare la fel de probabilă ca un *Hamlet* scris de o maimuță.

Danto vorbește adeseori despre distincția conceptuală între artă și artefactul utilitar, lucru care la prima vedere pare să fie în acord cu ceea ce am spus până acum despre populația sepik (reală) și despre Populațiile Junglei și Turiștilor (imaginare). Obiectele utilitare nu sunt deloc problematice pentru Danto: sunt pur și simplu niște obiecte utile frumos lucrate. Opera de artă este cu totul altceva, „o combinație de gândire și materie", așa cum spune el. Artefactul utilitar „este modelat de funcția lui, în timp ce forma unei opere de artă este dată de conținutul ei. [...] Opera de artă, susțin eu, este materializarea unui gând, are un conținut, exprimă un sens; așadar, operele de artă care seamănă la exterior cu artefactele primitive întruchipează gânduri, au un conținut, exprimă un sens, ceea ce nu se întâmplă în cazul obiectelor [adică al artefactelor] cu care seamănă."

Dacă aplicăm retorica lui Danto la experimentul meu de gândire, sculpturile Populației Junglei sunt făcute pentru a exprima idei profunde despre viața, istoria mitică și valorile acestei culturi. Sculpturile Populației Turiștilor sunt în schimb o simplă marfă care exprimă foarte puține lucruri sau chiar

Scanned with OKEN Scanner

nimic. Arta este diferită atât de artefactele utilitare, cât și de kitsch-urile pentru turiști: toată lumea poate fi de acord că obiectele artistice exprimă sau materializează idei. Diferența dintre povestea mea imaginară și cea a lui Danto este că cea a lui Danto – sub vraja *ready-made*-urilor lui Duchamp și a cutiilor Brillo ale lui Warhol și influențată de incapacitatea occidentalilor naivi de a remarca distincțiile dintre capodoperele autentice ale artei primitive și simplele artefacte (sau kitsch-uri) – a încercat să construiască o imagine a artei în care percepția nu contează deloc, interpretarea și statutul instituțional fiind singurele care determină valoarea estetică. În lumea imaginată de Danto, cel care se află în afara unei culturi nu poate ști niciodată cum arată capodopera artistică a acelei culturi decât dacă vine cineva din interior care să-i spună da, aceasta este o operă de artă.

Spre deosebire de cel al lui Danto, experimentul meu de gândire ajunge la concluzia că percepția antrenată, abilitatea populațiilor tribale de a observa diferențele dintre arta expresivă și artefactele utilitare – la fel ca abilitatea ochiului format al occidentalului de a învăța să perceapă diferențele – sunt chestiuni fundamentale. Operele de artă tribală sunt de cele mai multe ori făcute cu abilitate și au rolul de a încânta (sau de a uimi ori de a speria) privitorul. În Noua Guinee sau în alte zone bogate în artă indigenă și etnografică nu există Duchampi și Warholi locali. Danto ia ignoranța celui venit din afară și încearcă s-o transforme într-un principiu conform căruia percepția nu are niciun rol.

Într-un alt text, Danto susține că însăși existența obiectelor de artă depinde de interpretare. El pretinde că „interpretările sunt cele care constituie operele". Interpretările identifică ce anume a creat artistul: „Interpretarea nu este exterioară operei, opera și interpretarea apar împreună în conștiința estetică."[12] Această perspectivă este foarte potrivită pentru descrierea unui experiment modernist, precum *Mai înainte de mâna ruptă* al lui Marcel Duchamp, care nu era decât o lopată de zăpadă

Scanned with OKEN Scanner

într-un magazin de bricolaj până s-o rezeme Duchamp de peretele unei galerii și s-o „interpreteze" ca operă de artă. Aventurile conceptuale ale modernismului european sunt însă foarte diferite de creațiile artiștilor africani care, precum cei din zona Sepik și nenumărați alții, din diverse societăți tribale, realizează opere de artă atât pentru ochi, cât și pentru minte. Aceste obiecte au scopul de a uimi, de a amuza, de a șoca și de a încânta ca parte a interpretării artistice care le constituie ca opere de artă. Interpretarea constitutivă din fantezia etno-estetică a lui Danto este, însă, la fel ca *ready-made*-urile lui Duchamp, independentă de percepție: în ciuda diferențelor artistice, creațiile Oamenilor Oalelor și cele ale Oamenilor Coșurilor sunt imposibil de distins. În schimb, interpretările constitutive ale artiștilor tribali din realitate implică în mod curent distincții perceptuale.

Înțelegerea artei primitive nu presupune, așadar, cunoașterea contextului cultural în care pot fi plasate obiectele (și împărțite în artă și artefacte), ci obținerea unei cunoașteri culturale necesare pentru a putea observa calitățile estetice care au fost imprimate în aceste obiecte tocmai pentru a fi observate. Un corolar empiric evident este că genurile artistice sau obiectele care înseamnă cel mai mult pentru trib sunt în general tocmai cele în care a fost înglobat cel mai mult conținut perceptibil. Sculpturile sacre ale străbunilor au mai multe legături cu contextul cultural și oferă o experiență vizuală mult mai puternică decât bețele pentru săpat sau oalele (dacă nu cumva, bineînțeles, e vorba de bețe sau oale magice). Din câte știu eu, aceste lucruri sunt valabile în cazul tuturor culturilor așa-zis primitive.

Dacă vrea să dea întâietate interpretării artistului în înțelesul artei în tradiția occidentală, Danto ar trebui să ofere același tratament și triburilor pe care și le-a imaginat.[13] Incapacitatea lui de a lua în seamă perspectiva artistului indigen și a celor care cunosc arta tribală și percep diferențele, care scapă atât copiilor de școală, cât și curatorilor occidentali,

Scanned with OKEN Scanner

poate fi considerată o formă de etnocentrism. Această etichetare ar fi însă o prostie. E greu să spui că un filozof este etnocentric bazându-te pe un simplu exemplu oferit chiar de bogata lui imaginație. Danto, până la urmă, este șeful administrației coloniale și singurul etnograf de pe teritoriul în care trăiesc Oamenii Oalelor și Oamenii Coșurilor. Pe de altă parte, sunt sigur că, dacă ar permite accesul unor antropologi mai iscusiți în zona respectivă, cele două triburi ar avea o cu totul altă poveste de spus.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 5

Artă și selecție naturală

I

Charles Darwin nu a fost primul gânditor care a ajuns la concluzia că organismele vii au evoluat de-a lungul timpului. Filozoful presocratic Anaximandru spunea ceva similar acum 2500 de ani, iar conceptul era deja acceptat pe scară largă în vremea lui Darwin. Originalitatea lui Darwin nu constă nici în ideea că toate animalele sunt înrudite sau în aceea că anumite părți ale organismului sau tiparele comportamentale ale animalelor au un rol în ce privește supraviețuirea. Pe vremea lui Darwin, aceste idei erau deja constant aduse în discuție de teologi ca dovezi ale intervenției lui Dumnezeu în natură. Teoria evoluției a lui Darwin a avut succes pentru că a propus un mecanism fizic, care a făcut evoluția atât inteligibilă, cât și posibilă: dezvoltarea speciilor prin procesul de *mutație aleatorie și retenție selectivă*, care ulterior avea să devină cunoscut ca selecție naturală.

Dintr-o singură mișcare, selecția naturală a lăsat naturalismul religios fără nicio susținere. Darwin a descoperit un proces fizic ce poate genera organisme biologice, care funcționează apoi *ca și când* ar fi fost create conștient. De altfel, ele au fost „create", dar într-un sens nou, diferit: create de cauzalități oarbe, nu de procese conștiente și intenționate. Astăzi, creaționiștii încă vorbesc despre necesitatea intervenției divine pentru a explica măcar câteva caracteristici ale

lumii naturale, precum complexitatea cuibului păsării-țesător sau a ochiului uman. Oricine înțelege evoluția este puțin probabil să găsească ceva interesant în pozițiile creaționiste. Când vine însă vorba despre aplicarea evoluției la mintea umană și la viața culturală și artistică – exemple foarte bune de acțiuni umane intenționate și planificate –, ideile de scop și de creație conștientă apar din nou, chiar dacă nu neapărat așa cum își doresc susținătorii darwinismului. Una este să legi structura și funcționarea sistemului imunitar sau a urechii interne de principiile evoluționiste și cu totul altceva e să presupui că evoluția este legată de picturile lui Albrecht Dürer sau de poezia lui Gérard de Nerval. Darwin credea că există o legătură importantă între evoluție și practicile artistice umane. Voi discuta ideile lui Darwin asupra acestui subiect mai târziu, în special în Capitolul 7. Mai întâi, aș vrea să mă refer la o problemă importantă: *sunt artele, în diversele lor forme, adaptări propriu-zise sau ar trebui înțelese mai degrabă ca produse secundare moderne ale adaptării?*

Psihologia evoluționistă studiază istoria dezvoltării funcțiilor adaptive ale minții, inclusiv felul în care aceste funcții modelează produsele culturale ale minții. Psihologia evoluționistă speră, după cum spune Steven Pinker, „să înțeleagă designul și scopul minții" – caracteristicile, înclinațiile, capacitățile sale – „nu în sens mistic sau teleologic, ci ca simulacru de inginerie care străbate lumea naturală". Această inginerie nu poate avea ca scop decât *supraviețuirea sau reproducerea*; nu poate fi vorba doar despre ceva care, să spunem, îmbunătățește viața unui organism sau de ceva care să fie considerat dezirabil de acel organism. Acest fapt fundamental limitează sever gama de explicații evoluționiste. Pentru Pinker, „biologia evoluționistă exclude, de exemplu, adaptările care lucrează pentru binele speciilor și armonia ecosistemului, frumusețea ca scop în sine, beneficiile pentru entități altele decât replicatorii care creează adaptările (de exemplu, un cal care dezvoltă o șa), complexitatea funcțională fără beneficii

Scanned with OKEN Scanner

reproductive (de exemplu, o adaptare care să ajute la calcularea cifrelor lui π) și adaptările anacronice care ar putea folosi organismului într-un alt mediu decât cel în care a evoluat (de exemplu, abilitatea înnăscută de a citi sau conceptul înnăscut de *carburator* ori *trombon*)[1]." Cu alte cuvinte, pentru o explicație evoluționistă corectă a unui fenomen biologic sau mental, nu este niciodată suficient să amintești de presupusele beneficii individuale, sociale sau pentru umanitate ca întreg ale respectivului fenomen biologic sau mental.

Arta, de pildă, este considerată de obicei ca fiind benefică în mai multe moduri, pentru că ne oferă satisfacție sau alinare. Arta ne poate ajuta să sondăm psihicul uman în profunzime, ajută convalescenții să se vindece mai repede și ne face să apreciem mai mult lumea naturală. Poate face legătura între comunități sau ne poate arăta virtuțile cultivării propriei individualități. Arta oferă consolare în momentele de criză, calmează nervii și produce un sentiment benefic de catharsis, prin eliminarea emoțiilor exagerate, eliberarea minții și fortificarea spiritului. Chiar dacă toate aceste lucruri sunt adevărate, ele nu pot să valideze prin ele însele o explicație darwinistă a artei; pentru asta, ar trebui să fie legate de supraviețuire și reproducere. Problema aici este tentația de a lăuda arta și de a face apoi o eroare clasică de logică: „Adaptările evolutive sunt folositoare speciei. Arta este folositoare speciei. Prin urmare, arta este o adaptare evolutivă."

Nu chiar! Antibioticele și aerul condiționat sunt și ele folositoare, dar spre deosebire de ochi, folositor și el, desigur, nu sunt adaptări evolutive. Viețile noastre sunt pline de dispozitive și de beneficii create de noi sau transmise nouă prin tradițiile culturale ori prin tehnologie. Aceste avantaje sunt variabile și mereu supuse modificărilor. Adaptările evolutive, pe de altă parte, sunt doar o mică subclasă, extrem de importantă însă, din nesfârșita listă a lucrurilor care ne plac sau care ne ajută. Aceste adaptări ne produc plăcere sau durere, ne pot

Scanned with OKEN Scanner

provoca emoții, iar în lumea modernă pot lucra sau nu în avantajul nostru, însă oricum ar sta lucrurile sunt parte din natura și personalitatea noastră pentru că ne-au avantajat în supraviețuire și reproducere în trecutul îndepărtat al lui *Homo sapiens*. Ele constituie o listă stabilă și finită care nu s-a schimbat semnificativ de pe vremea savanelor din Pleistocen. Sunt un dat, sursa predilecțiilor și dorințelor umane, locul de origine al lanțurilor cauzale care motivează și validează bunurile și practicile (inclusiv tehnologiile) pe care se bazează cultura noastră.

De ce îmi place ciocolata? În parte, pentru că e dulce și are grăsimi. De ce îmi plac lucrurile dulci și grase? Nu putem ajunge la un răspuns clar prin introspecție. Oricât de mult te gândești la această întrebare, cercetarea de sine și autoanaliza nu-ți vor putea spune niciodată prin ele însele de ce îți plac dulciurile și mâncărurile grase. Din fericire, evoluția ne-a oferit capacități și dorințe care să ne ajute să supraviețuim și să ne reproducem în lumea ancestrală – însă explicarea motivului pentru care ni le-a oferit nu a fost niciodată parte din contractul pe care l-am încheiat cu evoluția.

II

Ciocolata nu este însă doar o modalitate plăcută de a obține zaharoză, fructoză și lipide. Ea este un bun acceptat social, condiționat economic și făcut posibil de tehnologie, cu care ne potolim foamea, dar și un simbol al iubirii sau un posibil cadou ori o modalitate prin care cofetarii își pot dovedi măiestria. Ca să folosim o distincție standard din psihologia evoluționistă, foamea și pofta de dulciuri sunt *cauze imediate* pentru care mănânc ciocolată, în timp ce nevoile mele nutriționale evolutive genetice de dulce și gras sunt *cauzele ultime*. Deși în cazul fiziologic al hranei pare destul de simplu, aplicarea acestui tip de explicație la practicile sociale și culturale

Scanned with OKEN Scanner

ridică probleme noi și complicate. Nevoia de mâncăruri dulci și grase este un exemplu de cauză ultimă care explică într-o anumită măsură existența ciocolatei în lumea modernă, dar ea nu este singura cauză implicată. Poate fi vorba și de alte cauze ultime – legate, în acest caz, de generozitate, de impulsul de a oferi daruri în contextul curtării, de dorința de a aprecia talentul cofetarilor sau de a te bucura de o mâncare familiară. În ultima jumătate de secol, abordarea convențională a considerat că dorința de mâncăruri dulci și grase este cauza biologică ultimă pentru existența ciocolatei, în timp ce toate celelalte aspecte au fost tratate ca suprapuneri culturale peste necesitatea biologică. Perspectiva darwinistă este însă mai nuanțată. E posibil să existe un întreg complex de instincte înnăscute care să funcționeze aici; de exemplu, oferirea de daruri sau afișarea de abilități, ambele având posibile origini evoluționiste. Aceste interese evolutive și tipare comportamentale sunt la rândul lor supuse formării și modificării culturale, dar și aceste elemente culturale pot avea origini înnăscute, la fel ca aprecierea mâncărurilor dulci și grase. Dacă trecem de la ciocolată la artă, vom întâlni o combinație încă și mai bogată de adaptări psihologice și de tradiții culturale din care se naște lumea artei.

Pentru a înțelege cum interacționează instinctele înnăscute cu tradițiile culturale, îmi voi îndrepta atenția către un alt instinct puternic și universal, cu implicații culturale cât se poate de evidente: evitarea incestului. În această situație, cauza ultimă a instinctului (păstrarea unui fond genetic sănătos prin minimizarea efectelor pe care le au erorile de copiere a ADN-ului) este foarte îndepărtată de cauza imediată, lipsa de interes sexual sau chiar dezgustul față de o rudă apropiată. Acest instinct a fost descris sistematic pentru prima oară de Edward A. Westermarck, un antropolog finlandez din secolul al XIX-lea, a cărui cercetare a fost citată de E.O. Wilson ca exemplu de influență reciprocă între natura instinctuală și cultura istorică în cadrul comportamentului social uman.[2]

Scanned with OKEN Scanner

Foamea are efecte imediate: ea face ca orice mâncare să pară bună. În schimb, efectul Westermarck este bazat pe absența dorinței sau a interesului, într-un domeniu în care dorința și interesul sunt centrale: sexul. Acesta se aplică rudelor de sânge apropiate, însă are și un efect secundar, în linia regulii antropologice generale conform căreia copiii care trăiesc împreună între vârsta de trei și șase ani, fie că sunt rude de sânge sau nu, sunt mai puțin dispuși să formeze ulterior legături de natură sexuală. Acest fapt este susținut de studiile efectuate în kibbutzuri, unde copiii crescuți împreună de la o vârstă fragedă se căsătoresc foarte rar, și în China, unde studiile au arătat că atunci când o fată merge să locuiască de mică, în aceeași casă, alături de un băiat de vârstă similară care ar trebui să-i devină soț, rata de eșec a viitoarei căsnicii este mult mai mare decât atunci când căsătoria este aranjată în adolescență sau mai târziu. După cum arată Wilson, efectul Westermarck le impune oamenilor o comandă inconștientă: *să nu ai niciun interes sexual față de cei de care ai fost apropiat în primii ani de viață.*

Evitarea incestului este un instinct pe care oamenii îl au în comun cu alte animale care se reproduc sexual, inclusiv cu celelalte primate, ale căror pui, la fel ca în cazul *Homo sapiens*, se dispersează de cele mai multe ori la vârsta maturității sexuale. În cazul oamenilor există însă și un bagaj cultural care susține evitarea incestului. În aproape toate culturile, cu foarte mici excepții, evitarea incestului este explicată, aprofundată, justificată și codificată de mitologie, povești, legi sau superstiții, incestul fiind transformat într-un tabu. Aceste narațiuni pot fi metode de raționalizare a efectului Westermarck, însă pot să apară și dintr-o sursă complet diferită, din faptul că oamenii pot observa direct efectele consangvinizării – o frecvență mai mare a diformităților, inclusiv nanism și retard mintal, precum și mortalitatea juvenilă crescută. Un studiu efectuat în șaizeci de societăți care nu cunosc scrierea a arătat că o treime din ele erau conștiente de

Scanned with OKEN Scanner

diformitățile rezultate în urma relațiilor incestuoase. Nu toate culturile sunt însă conștiente de acest lucru, probabil din cauză că interdicția incestului este atât de puternică încât nu le-a oferit posibilitatea de a observa direct rezultatele incestului și ale consangvinizării. Alte societăți, în general cele alfabetizate și cu sisteme legislative formale, pot codifica și justifica interzicerea incestului în termenii efectelor consangvinizării.

Putem spune așadar că e vorba despre o situație complexă, în care întâlnim dispoziții înnăscute, ereditare (efectul Westermarck), cărora li se dă o expresie formală printr-o varietate de reguli culturale și semnificații (tabuul incestului) care pot fi legate empiric de rezultate cuantificabile (copii diformi). Ceea ce Wilson numește „intensificarea" evitării incestului seamănă cu o justificare ulterioară a unui impuls instinctual. Tabuurile pot fi însă și complet raționale în anumite situații: un efect mortal, direct observabil, chiar dacă nu foarte frecvent, produs de consangvinizare ar putea fi transformat într-un tabu, pentru a fi evitat, cu ajutorul unei povești, a unei superstiții sau a mitologiei – care să dea naștere unei teorii supranaturale a incestului. Structura tabuului, cu alte cuvinte, își poate avea originea în familiaritatea cu copii diformi. Avem deci un spectru: la o extremă, produsul direct al inconștientului, predilecții înnăscute, preferințe și capacități, iar la cealaltă, un comportament bazat pe observația rațională, independentă, precum și un comportament învățat. Între aceste limite naturale se află construcțiile culturilor locale și tradiționale care se combină cu natura moștenită, canalizând-o, folosind-o, exploatând-o.

Uneori, superstițiile și mitologiile validează impulsurile interioare. Alteori, acestea validează observațiile empirice. Cea mai mare parte a vieții umane se desfășoară în spațiul dintre aceste două extreme, fiind marcată de suprapunerea efectelor pe care le au asupra noastră instinctele, tradițiile, autoritatea (șamanii din Pleistocen, „experții" și media din

Scanned with OKEN Scanner

zilele noastre) și alegerile raționale individuale bazate pe dovezile oferite de experiență. Aplicarea acestor categorii analitice la realitățile vieții cotidiene – foamea și setea, frica de șerpi (sau de prize), sexul și reproducerea, evitarea incestului, simțul dreptății, limbajul, socializarea și așa mai departe – se poate dovedi foarte utilă. Cu atât mai important este să avem în minte această analiză atunci când descriem sursele evolutive și impulsurile înnăscute care influențează arta, un domeniu atât de încărcat cultural.

III

Standardul de aur pentru explicația evoluționistă este conceptul biologic de adaptare: o caracteristică fiziologică, emoțională sau comportamentală moștenită pe care un organism o dezvoltă pentru a-și mări șansele de supraviețuire și reproducere. Dar ce putem spune despre relația dintre adaptare și nenumăratele caracteristici ale biologiei umane și ale vieții mentale care nu sunt adaptări? Dacă urmăm teoria evoluționistă standard, orice produs al procesului adaptiv care nu este o adaptare intră într-una din următoarele două categorii: fie este (1) un efect unic, accidental sau aleatoriu, al combinațiilor de gene – putem să-i spunem parazit sau mutație –, fie este (2) un produs secundar al unei adaptări sau al unei serii de adaptări. Pentru a lega evoluția de artă, ne vom ocupa de tiparele străvechi și durabile ale intereselor, capacităților și preferințelor umane. Mutațiile unice sau efectele aleatorii ale mutațiilor sunt așadar excluse din lista de explicații. Acestea sunt elemente importante ale evoluției, cu siguranță, însă nu sunt și trăsăturile-tipar, rezultatele finale ale evoluției.

Arta pare a se încadra mai degrabă în clasa produselor secundare ale evoluției. Poate fi arta înțeleasă ca produs secundar al unor adaptări? Exemplul de manual pentru un produs secundar non-funcțional al unei adaptări evolutive

Scanned with OKEN Scanner

este albul oaselor. Scheletul are în compoziția sa calciu, care se găsește în hrana animalelor și care le oferă acestora forță structurală. Cum sărurile insolubile de calciu din oase sunt albe, oasele sunt și ele albe. Există rațiuni adaptive pentru care oasele să fie puternice, însă niciuna dintre acestea nu impune ca oasele să fie albe sau să aibă o anumită culoare. Albul este o consecință a compoziției chimice a oaselor; dacă sărurile de calciu ar fi avut altă culoare, atunci oasele ar fi poate verzi sau roz. Alte exemple de produse secundare sunt buricul, o cicatrice fără funcție adaptivă, și sfârcurile bărbaților, un produs secundar al procesului care la femei a dus la apariția glandelor mamare.

Când trecem de la caracteristicile organice evolutive la psihologia evolutivă, intrăm într-un domeniu în care linia care desparte adaptarea de produsele secundare este o temă serioasă de dezbatere și uneori chiar de polemică. O sursă importantă a acestei dezbateri este chiar semnificația termenului „produs secundar". În limbajul obișnuit, „produsul secundar" este un efect secundar, poate chiar minor sau irelevant, al unui lucru mai important. Produsul secundar este un efect care nu are o existență proprie, ci una aflată „în legătură" cu lucrul care l-a produs. Încearcă să-i spui unui credincios sau unui patriot că patriotismul sau convingerile religioase sunt produse secundare ale adaptării din Pleistocen. Chiar și în domenii mai apropiate de fiziologie, tratarea efectelor importante – a fenomenelor semnificative pentru viața oamenilor – ca simple produse secundare poate duce la controverse, după cum a aflat Elisabeth Lloyd când și-a publicat studiul despre orgasmul feminin.

Încă din anii '80, când și-a început cercetarea, Lloyd a evaluat douăzeci și una de teorii despre orgasmul feminin, ajungând la concluzia că cea mai plauzibilă este cea a lui Donald Symons din 1979, conform căreia, în timp ce orgasmul are o funcție reproductivă primară în cazul bărbaților, la femei, acesta este, precum sfârcurile bărbaților, un produs secundar

Scanned with OKEN Scanner

al fiziologiei embrionare comune.[3] În primele opt săptămâni de viață, embrionul uman dezvoltă căi neuronale care, odată stabilit sexul, devin fie penis, fie clitoris. Lloyd este de acord că plăcerea dată de orgasmul masculin reprezintă o adaptare pentru reproducere. Ea susține însă că orgasmul feminin, care pentru multe femei nici măcar nu este o caracteristică regulată a actului sexual, nu este o adaptare, ci un produs secundar al unui efect proiectat de evoluție pentru plăcerea masculină. Ea spune că treizeci și două de studii desfășurate de-a lungul a șaptezeci și patru de ani au arătat că mai puțin de jumătate dintre femei au avut parte de orgasm în mod regulat în timpul actului sexual. Dacă eliminăm de aici orgasmele care au avut loc prin stimularea manuală a clitorisului în timpul actului sexual, atunci procentajul este și mai mic. Reputația de feministă și criticile aduse cercetărilor sexiste ale orgasmului feminin nu au scutit-o de atacurile acelor feministe care au considerat că studiul ei trivializează experiența femeilor – în stilul argumentelor de tipul „coasta lui Adam" – și o transformă într-un derivat al experienței masculine.

Cercetările și ipotezele lui Lloyd despre orgasmul feminin au fost însă încurajate de Stephen Jay Gould, care a preluat teza produsului secundar și a folosit-o ca temă pentru un eseu publicat în revista *Natural History* în 1987.[4] De altfel, Gould a încercat sistematic de-a lungul timpului să reducă importanța acordată adaptărilor și să le înlocuiască cu produsele secundare. La nivel psihologic, consideră el, toate elementele comportamentului uman și ale experienței umane sunt produse secundare ale unei singure adaptări: creierul uman supradimensionat. „Trompele" reprezintă metafora pe care o alege el pentru „consecințele secundare non-adaptive" ale adaptărilor.[5] Termenul este împrumutat din arhitectură, unde descrie spațiul triunghiular creat într-o clădire de întâlnirea dintre arcade și tavan. Aceste zone arhitectonice sunt foarte potrivite pentru a găzdui picturi, mozaicuri sau diverse alte ornamente. Ferestrele în arcadă nu sunt însă produse

Scanned with OKEN Scanner

secundare ale clădirilor proiectate să aibă trompe; aceste spații numite trompe sunt de fapt produsele secundare ale unui design realizat pentru a include ferestre boltite sau arcuite.

Pentru Gould, „trompele sunt o categorie majoră de caracteristici evolutive importante care nu sunt adaptări"[6]. Exemplele pe care le aduce în sprijinul analogiei cu trompa sunt luate din fiziologia animală: scoici, melci și tiranozauri. Aplicarea conceptului de trompă în domeniul uman se rezumă însă la produsele secundare ale evoluției în cazul unui singur organ: creierul, despre care susține că este „plin de trompe". De fapt, „trebuie să fie plin de trompe, care sunt esențiale pentru natura umană și vitale pentru înțelegerea de sine, dar care au apărut ca non-adaptări, fiind deci în afara ariei de studiu a psihologiei evoluționiste". Aceste epifenomene, susține el, ar putea sta la baza „majorității caracteristicilor și potențialităților minții noastre". Gould folosește cu mare ușurință formulări precum „ar putea", „majoritatea" sau „probabil că" pentru a-și susține argumentele. Pe de altă parte, în timp ce dă multe exemple detaliate de trompe din fiziologia animalelor, când vine vorba de tiparele comportamentului uman este incredibil de vag. De pildă, la întrebarea ce comportamente *nu sunt* trompe, ci adaptări, nu oferă niciun răspuns, cu excepția unei concesii făcute târziu în carieră, prin care acceptă că este posibil ca anumite diferențe de la nivelul înclinațiilor mentale ale celor două sexe să fie adaptări. La întrebarea ce tipare comportamentale umane universale *sunt* trompe, oferă câteva indicii – inventarea scrisului și a cititului în Holocenul timpuriu, spre exemplu –, dar nu face nicio analiză. Gould nu simte nevoia să se apere în această chestiune: „Mă mulțumesc să cred că creierul uman a ajuns la această dimensiune prin selecție naturală și din motive adaptive, adică din cauza unor activități pe care strămoșii noștri care trăiau în savană nu le puteau realiza decât cu aceste creiere mari." Trompele există pur și simplu, de cele mai multe ori

Scanned with OKEN Scanner

au apărut „mai târziu în istoria umanității, pentru a îndeplini funcții secundare importante". Despre adaptarea primară, creierul mare, care a produs aceste manifestări secundare, nu ne spune nimic. De fapt, Gould lasă de înțeles că nu se poate spune nimic despre asta. Într-un final, creierul lui plin de trompe pare a fi echivalentul comportamental și cultural al *tabula rasa* – un spațiu gol, neutilizat, dar gata să fie decorat cu diverse valori, interese și capacități construite istoric și cultural.

Această încercare incredibilă – ca să nu-i spunem insolentă – a celui mai cunoscut darwinist al generației sale de a eluda explicațiile evoluționiste pentru caracteristicile psihologice nu este în concordanță cu datele la care avea acces, la fel cum nu este nici cu datele la care avem noi acces astăzi.[7] După cum am văzut, Gould menționează printre exemplele de trompă practica scrisului și a cititului, însă aceasta nu are decât vreo 5000 de ani. Cum rămâne cu o realitate pe care o ignoră cu desăvârșire: limbajul vorbit? Scrisul și cititul contrastează puternic cu abilitatea generală din care derivă. Limbajul articulat nu este un produs secundar al creierului nostru mare, ci o capacitate adaptivă reală. Nu este deloc plauzibil ca strămoșii noștri din savană sau de oriunde să fi dezvoltat un creier mare, cu o inteligență folositoare la orice, dar să nu fi avut nimic altceva în el decât o mulțime de trompe goale, dintre care unele să fi fost inscripționate ulterior cu limbajul articulat, așa cum îl știm noi astăzi. Asta chiar că *ar fi* doar o poveste.

De fapt, limbajul articulat al oamenilor este universal, la fel ca glandele sudoripare sau unghiile. Procesele mentale complexe pe care le utilizează apar spontan și se dezvoltă constant până la atingerea maturității competenței lingvistice cu aceeași regularitate peste tot. În plus, limbajul articulat a avut în Pleistocen o importanță clară și decisivă din punct de vedere al reproducerii și al supraviețuirii. Caracteristicile interculturale ale limbajului sunt structurate uniform în

Scanned with OKEN Scanner

moduri care dovedesc un model adaptiv și nu sunt explicabile decât ca trăsături înnăscute. Până și factorii care afectează dezvoltarea limbajului și echipamentul mental asociat acestuia, precum autismul sau afazia, se manifestă într-un mod previzibil și diagnosticabil. Teoria lui Gould – conform căreia o componentă intrinsecă a conduitei umane și a experienței mentale precum limbajul este un produs secundar al unor atribute cerebrale apărute în mod misterios, din motive necunoscute, pe vremea când omul colinda savanele – ignoră tot ceea ce știm despre limbaj. Este de neimaginat ca ceva atât de complex structural și incredibil de funcțional precum limbajul să fi apărut în Pleistocen ca produs secundar al unui creier care creștea pentru a rezolva alte probleme, fără legătură cu limbajul.

Antiadaptivismul lui Gould, încercarea lui de a minimiza sau chiar de a nega legătura dintre psihologie, formele culturale și capacitățile evolutive este extrema unei paradigme. Ne putem ușor imagina opusul poziției sale bizare, aflat la cealaltă extremă: o perspectivă hiperadaptivistă, la fel de ciudată, care susține că fiecare caracteristică a vieții mentale poate fi explicată printr-o configurație specifică de gene. Am avea astfel gene pentru compus muzică și pentru apreciat fuga, gene pentru badminton, pentru dans și pentru tendința de a lua prea multe bagaje cu noi în călătoriile cu avionul. Nimeni, desigur, n-ar crede că asta este psihologie evoluționistă. Adevărul se află din nou în centru, între extrema care neagă adaptările evolutive și cea care vede în orice aspect al comportamentului uman o adaptare evolutivă.

Steven Pinker are o astfel de poziție de mijloc în *Cum funcționează mintea* și în *The Blank Slate*[*]. Adept al înțelegerii condiției umane prin analizarea psihologiei evolutive, Pinker se opune în mod natural antiadaptivismului psihologic al lui Gould. După cum am văzut mai devreme, Pinker susține că,

[*] *Tabula rasa.*

Scanned with OKEN Scanner

pentru a fi adaptări, nu este suficient ca formele de viață umană să fie importante pentru noi, nici măcar dacă sunt „activități de importanță excepțională precum cele din domeniul artei, muzicii, religiei și viselor". Cu singura excepție a ficțiunii narative (despre care vom discuta în capitolul următor), susține Pinker, arta este un produs secundar al adaptării, nu „adaptări în sensul pe care îl folosesc biologii", adică benefică pentru supraviețuirea și reproducerea din mediul nostru de viață ancestral. „Mintea este un computer neuronal, dotat de către selecția naturală cu algoritmi combinatorii pentru raționamentele cauzale și probabilistice despre plante, animale, obiecte și oameni. Ea este influențată de către stări teleologice care au servit sănătății biologice în mediile ancestrale, de pildă mâncarea, sexul, siguranța, calitatea de părinte, prietenia, statutul social și cunoașterea. Și totuși, această trusă de unelte ar putea fi folosită și pentru a face, într-o după-amiază de duminică, tot felul de proiecte cu o valoare adaptabilă discutabilă."[8]

„Proiecte de duminică" – inofensive, plăcute și bune de omorât timpul –, iată un mod destul de frust de desconsiderare a artei. Chiar și mai celebră este ideea că arta ar fi un soi de cheesecake pentru minte. Cheesecake-ul, spune autorul, este un desert modern: „Ne plac cheesecake-urile cu căpșuni, dar nu pentru că am moștenit gustul pentru aceste prăjituri." Am dezvoltat și acum purtăm cu noi, încă de pe vremea mediului de viață ancestral, niște circuite neuronale care „ne-au făcut să ne delectăm cu gustul dulce al fructelor coapte, senzația cremoasă de grăsimi și uleiuri ale nucilor și cărnii și prospețimea apei reci. Prăjiturile reprezintă o senzualitate concretizată care nu se aseamănă cu nimic din lumea naturală pentru că ele constituie un amestec de megadoze de stimuli agreabili pe care omul i-a născocit cu scopul expres de a apăsa pe butoanele plăcerii."

Plecând de la ideea că „o serie dintre activitățile pe care astăzi le considerăm a fi cele mai profunde sunt produse

Scanned with OKEN Scanner

secundare neadaptabile", Pinker încearcă să se țină la distanță de orice tentație hiperadaptivistă. „Este la fel de greșit să inventăm funcții pentru activități cărora le lipsește acest design doar pentru că vrem să le înnobilăm cu blazonul adaptabilității biologice." Chestiunea aceasta nu are însă legătură cu încercarea sentimentalistă de a glorifica lucrurile care ne plac – indiferent că vorbim de muzica de cameră sau de cheesecake – prin transformarea lor în adaptări. Pentru estetica darwinistă, întrebarea este cum reușesc adaptările reale să producă sau să explice anumite capacități și preferințe, chiar și în cazul celor mai rafinate experiențe. Prin urmare, consider că Pinker greșește atunci când spune că cheesecake-ul este produsul secundar al unui gust evoluat – și probabil adaptiv – încă din Pleistocen. Mai degrabă, cheesecake-ul *satisface în mod direct* acest gust. Pinker spune că cheesecake-ul „nu se aseamănă cu nimic din lumea naturală", însă acest tip de mâncare nu este deloc mai nenatural decât majoritatea mâncărurilor, inclusiv cele pe care strămoșii noștri le puteau prepara din miere, fructe coapte, nuci și grăsime de mastodont de-a lungul celor optzeci de mii de generații ale Pleistocenului. Putem spune că hrana dulce și grasă din Paleoliticul superior este un produs secundar al unor gusturi dezvoltate deja în Paleoliticul inferior? Ar fi mult mai logic să spunem că hrana din Pleistocen se adresa direct gustului din Pleistocen și că cheesecake-ul, chiar dacă nu este un fel de mâncare din Pleistocen, se adresează în continuare acelui gust. Cu alte cuvinte, cheesecake-ul nu este deloc un produs secundar, ci unul dintre multele feluri de hrană produse în prezent pentru a satisface gusturile din prezent, chiar dacă aceste gusturi, trebuie spus, au apărut acum multă vreme.

Forța explicativă a psihologiei evoluționiste constă în primul rând în identificarea adaptărilor. Însă ea poate explica la fel de bine caracterul și trăsăturile oricărui fenomen uman de durată, legându-l parțial sau total de proprietățile adaptărilor. Perspectiva darwinistă asupra preferințelor culinare

Scanned with OKEN Scanner

(pentru mâncăruri grase, dulci, sau picante, pentru proteine, sare ori arome de fructe etc.) nu are de ce să considere că mâncărurile din meniul unui restaurant modern sunt produse secundare; aceste alimente satisfac în mod direct niște preferințe străvechi. În mod similar, estetica darwinistă nu-și va atinge potențialul explicativ dacă va arăta că formele de artă sunt adaptări sau dacă le va trata ca produse secundare, ci doar dacă va arăta felul în care existența și specificul acestora au legătură cu interesele, preferințele și capacitățile omului din Pleistocen.

În loc de trompe arhitecturale și de cheesecake, să folosim ca analogie o altă invenție umană: motorul cu ardere internă. Cu ajutorul imaginației și a regulii ingineriei inverse a lui Pinker, am putea infera că scopul motorului este să producă forța necesară mișcării roților. Însă pe drum vom observa că motorul produce și un excedent de căldură. Suntem îndreptățiți să credem că acest excedent de căldură este un produs secundar, un efect secundar. Nu ne-ar deranja deloc dacă motorul ar funcționa fără această degajare de căldură. Ba chiar din contră, ar fi un avantaj pentru noi, fiindcă excesul de căldură produs de motorul cu ardere internă are nevoie în general de un sistem de răcire, în majoritatea cazurilor compus dintr-o pompă de apă și un radiator. Este așadar sistemul de răcire un produs secundar al motorului? Nu chiar. Sistemul de răcire este o caracteristică intrinsecă a motoarelor cu ardere internă; acesta este făcut să disperseze căldura în exces, ingineria noastră inversă arătând că este parte dintr-un mecanism funcțional interconectat. El face parte din corpul motorului, așa cum sistemele de răcire și de încălzire ale organismului fac parte din corpul nostru. E vorba despre reacții homeostatice care ne protejează, precum transpirația, tremuratul și febra. Aceste elemente sunt intrinseci sistemului fiziologic uman, nu sunt produse secundare ale adaptării – trompe sau epifenomene. La fel ca organismul uman, motoarele cu ardere internă

Scanned with OKEN Scanner

nu pot funcționa fără un sistem specializat de răcire: în această analogie a motorului, sistemul de răcire este o adaptare.

Să mergem și mai departe cu analogia. Să presupunem că apa folosită pentru răcirea motorului este mai apoi trecută printr-un al doilea radiator, mai mic, dotat cu un ventilator, folosit pentru a încălzi interiorul autovehiculului. Suntem îndreptățiți să spunem că sistemul de încălzire a mașinii este un produs secundar al sistemului? Răspunsul este din nou nu. Sistemul de încălzire nu este un epifenomen, ci un mod calculat de a folosi un produs cu adevărat secundar (excedentul de căldură al motorului) în beneficiul călătorilor, cărora le satisface dorința de a avea căldură. Mobilitatea pe care și-o doresc oamenii și dorința lor de căldură nu sunt nici componente, nici caracteristici, nici produse secundare ale motorului. De fapt, ele sunt cele care explică existența autovehiculului, cu motorul și cu sistemul lui de încălzire. Sistemul de încălzire, la fel ca orice alt artefact care depinde și se folosește de un produs secundar, nu este neapărat un produs secundar din această cauză. Faptul că motoarele degajă un exces de căldură este un fapt neplăcut pe care inventivitatea umană l-a transformat într-un atu. (Dacă motoarele ar fi produs lumină în loc de căldură, probabil că inginerii ar fi găsit metode de a folosi în interesul lor acest exces și ar fi inventat alte dispozitive pentru a încălzi mașina.) E adevărat că oamenii nu proiectează și fabrică mașini pentru a avea sisteme de încălzire, însă acest lucru e ca și cum ai spune că evoluția nu a produs ochii pentru a produce sprâncene. Și sprâncenele sunt adaptări (ochelarii sunt o îmbunătățire ulterioară, adusă de om). Atunci când părțile unui mecanism – artefact sau produs al evoluției – sunt interconectate din punct de vedere funcțional, înțelegerea mașinăriei sau a organului devine o problemă de a descoperi cum și de ce sunt interconectate părțile și de a ști ce rol îndeplinește fiecare.

Înțelegerea unei asemenea interrelaționări funcționale presupune mai mult decât simpla separare a caracteristicilor

Scanned with OKEN Scanner

în adaptări și produse secundare. Este nevoie de înțelegerea unei întregi game de adaptări de bază – și, în plus, de înțelegerea produselor secundare ale adaptărilor, de înțelegerea utilizărilor, a îmbunătățirilor și a extensiilor adaptărilor, a combinațiilor de îmbunătățiri ale adaptărilor și așa mai departe. Astfel, explicația darwinistă trebuie să se uite constant în trecut la adaptările pe care le-am moștenit din mediul ancestral, dar apoi trebuie să ia în seamă și efectele pe care cultura și istoria le-au avut asupra adaptărilor evolutive, modul în care acestea au fost modificate, extinse sau îmbunătățite în mod ingenios – sau poate reprimate – de-a lungul existenței umane. Când am spus că motorul cu ardere internă ar fi putut să degaje un exces de lumină în loc de un exces de căldură ca produs secundar, am vrut să subliniez contingența atât a adaptărilor, cât și a produselor lor secundare. Așa am ajuns să fim ceea ce suntem astăzi, ființe care găsesc plăcere în cheesecake și în muzica lui Chopin. Dacă în mediul ancestral am fi avut niște condiții doar puțin diferite, probabil că am fi fost astăzi diferiți.

Această contingență – dependența de accidente istorice pe care nu le vom înțelege niciodată în totalitate și condițiile preistorice de viață în legătură cu care putem doar specula cu o marjă mare de eroare – face ca întregul domeniu al psihologiei darwiniste să fie dependent nu doar de cunoașterea teoriei evoluției, ci și de observarea empirică minuțioasă a minții umane și a caracteristicilor sale adaptive din prezent – în special din perspectivă interculturală. Punerea laolaltă a tuturor acestor factori, alături de cunoștințele pe care le avem despre grupurile de vânători-culegători care au supraviețuit până în epoca modernă, reprezintă cel mai bun mijloc prin care putem înțelege mintea umană și produsele sale, de la teslele primitive până la comediile lui Shakespeare. În același timp, putem înțelege mai bine limitele minții: acele domenii în care mintea nu poate funcționa decât imperfect, unde există tendința de a avea, spre exemplu, reacții

Scanned with OKEN Scanner

emoționale inutile sau prejudecăți contraproductive. Și aici, modelul procedural corect este ingineria inversă. Așa cum cineva care știe că excesul de căldură degajat de motor este responsabil de încălzirea mașinii va putea ușor să-și dea seama de ce încălzirea nu pornește imediat în diminețile reci, cineva care știe care sunt originile evoluționiste ale preferințelor artistice va înțelege mai ușor de ce istoria artei se desfășoară așa cum se desfășoară.

Nici scrisul, nici cititul, nici cheesecake-ul, nici Cadillacurile nu sunt adaptări din Pleistocen. Nu putem însă să înțelegem cu adevărat geneza și popularitatea lor dacă ignorăm interesele evolutive și capacitățile pe care acestea le servesc sau pe care le extind. Oamenii obțin plăcere în urma călătoriilor – așa-zisa libertate a drumului deschis în față. Suntem o specie socială căreia îi place să comunice și o specie relativ omnivoră căreia îi place hrana dulce și grasă. Acești factori explică tehnologiile și formele culturale atât primitive, cât și moderne. Explorarea acestor legături ține de domeniul psihologiei evoluționiste, iar în cazul artei, de estetica darwinistă. Așa cum spuneam mai devreme, E.O. Wilson susține că tabuurile legate de incest nu sunt produse secundare ale efectului Westermarck, ci îmbunătățiri și codificări ale acestuia. Am vorbit despre „extensii". Wilson alege foarte bine termenul, la fel cum Pinker spune foarte nimerit că arta este un mijloc prin care ființele umane obțin plăcere prin satisfacerea preferințelor cognitive care, în mediul ancestral de viață, au devenit adaptive. Cheesecake-ul stă mărturie pentru preferințele înnăscute, însă la fel și *Inelul Nibelungilor* de Wagner, chiar dacă în moduri mai complexe din punct de vedere emoțional și intelectual.

Scanned with OKEN Scanner

IV

Din toate aceste motive, eu mă poziționez mai degrabă de partea celor ce se opun perspectivei Symons/Lloyd/Gould, care consideră că orgasmul feminin este un produs secundar non-adaptiv al unui proces adaptiv masculin. Nu poate fi stabilită o legătură directă între orgasm și sarcină, demonstrează Lloyd, pentru a conchide apoi, pe baza acestui fapt și în acord cu Gould, că orgasmul feminin nu este o adaptare. Însă această analiză are la bază, în opinia mea, o perspectivă meschină, limitată asupra experienței sexuale umane. Din acest punct de vedere, discuția seamănă cu cea despre statutul de adaptare sau nu al plăcerii artistice. Lloyd face mare caz din faptul că plăcerea clitoridiană este de multe ori autoindusă și experimentată în absența unui partener. Însă același lucru poate fi spus și despre majoritatea orgasmelor masculine dintr-o viață – iar asta probabil nu pune în discuție statutul de adaptare al orgasmului masculin. Biologul John Alcock a criticat teza lui Lloyd, susținând că orgasmul feminin nu trebuie să se manifeste în fiecare act sexual pentru a fi considerat o adaptare, și are cu siguranță dreptate.[9] De fapt, ideea că orgasmul feminin, clitoridian sau nu, trebuie să aibă loc la fiecare contact sexual pentru a fi considerat o adaptare presupune să-l judeci după criteriul orgasmului ejaculator al bărbatului – exact genul de agendă masculinistă pe care Lloyd o condamnă în alte locuri.

Să ne gândim pentru un moment la imensul repertoriu de imagini mentale și de senzații pe care îl folosesc femeile și bărbații în experiența erotică. Oricare dintre aceste elemente poate contribui la plăcerea sexuală și aproape toate sunt ereditare, adică sunt prezente de multă vreme în anumite segmente ale populației, însă probabil că nu apar toate la fiecare individ în parte. Așa se face că, pentru anumite femei, sânii sunt o importantă zonă erogenă, numai bună pentru manifestările drăgăstoase ale bărbatului, iar pentru altele, nu.

Scanned with OKEN Scanner

Unele femei au orgasm vaginal, altele au orgasm clitoridian, unele dintre ele au ambele tipuri de orgasm, iar altele, deși simt plăcere când fac sex, nu ajung la orgasm. Gândiți-vă la varietatea pozițiilor sexuale sau la caracterul oral al sexului, și aici mă refer în primul rând la sărut. Chiar dacă nu duce la sarcină și nici măcar nu este prezent în toate culturile, cine ar îndrăzni să spună că sărutul erotic este un produs secundar non-adaptiv al actului sexual? Excitația erotică a buzelor care se întâlnesc este o adaptare evolutivă. Doar cineva cu o perspectivă săracă asupra sexului ar putea spune că doar orgasmul sexual masculin este o adaptare și că orice altceva se întâmplă în sex – de la flirt la preludiu și la afecțiunea de care dau dovadă partenerii după aceea – nu este decât un acompaniament incidental, un produs secundar și exterior, precum albul oaselor sau căldura motorului cu ardere internă.

Pasiunea erotică este plină de senzații intense, emoții continue, fantezie, concordie, pericole, conflicte și toate felurile de apropiere și de înstrăinare. Legăturile dintre erotism și reproducere sunt clare. Tărâmul estetic al frumuseții artistice și naturale nu este legat de reproducere la fel de clar. Însă și arta poate aduce plăcere sublimă și entuziasm, la fel cum poate extinde spațiul lucrurilor posibile. Esteticul, la fel ca eroticul, apare spontan în culturile lumii ca sursă de plăcere, ceea ce înseamnă că nu poate fi ignorat de niciun darwinist curios. Dată fiind universalitatea ei, plăcerea produsă de artă ar trebui să fie la fel de ușor de explicat ca plăcerea produsă de sex sau de mâncare. Însă nu este, ceea ce constituie o problemă centrală pentru toți cei care vor să arate că evoluția este relevantă pentru întreaga experiență umană.

În Capitolul 1, am arătat că interesele înnăscute și reacțiile emoționale la vederea peisajelor au modelat gusturile despre care mulți oameni cred că sunt pur culturale. Moștenirea Pleistocenului influențează portretistica, felul calendarelor și designul parcurilor și al terenurilor de golf. Cu toate acestea, e greșit să credem că aceste fenomene moderne sunt produsele

Scanned with OKEN Scanner

secundare ale impulsurilor sau emoțiilor preistorice. Mai degrabă, ele țintesc direct și satisfac niște interese și dorințe străvechi. Pinker are dreptate să se îndoiască de încercările de validare a artei, de transformare a ei în ceva mai profund și mai important, prin inventarea unor povești adaptive despre originile sale. Pe de altă parte, nu e nevoie de nicio validare, în nicio direcție. Pentru a înțelege de unde vin gusturile, estetica evoluționistă nu presupune decât o simplă inginerie inversă a gusturilor noastre actuale – începând cu cele care par să fie spontane și universale. Este la fel de legitim să facem acest lucru cu arta pe care o experimentăm în prezent, pe cât este și în cazul sexului sau al mâncării.

Ca exemplu de plăcere ca produs secundar, Pinker vorbește în mai multe locuri de folosirea drogurilor recreaționale, chimicale pe care le ingerăm pentru a stimula direct circuitele plăcerii din creier. Pinker propune o analogie cu niște chei care deschid scurtături către centrii plăcerii: ne oferă plăcere fără efortul pe care ar trebui să-l depunem pentru a o obține pe cale naturală. Aici suntem de acord că termenul „produs secundar" este potrivit. Dacă un chimist va inventa vreodată o pastilă care să ofere senzația de plăcere pe care o avem când ajungem pe vârful unui munte, fără să fie nevoie de efortul necesar urcării efective, cred că mulți oameni ar fi tentați să urmeze această scurtătură farmacologică. Însă n-ar exista nicio legătură intrinsecă între emoția pe care o simți în vârful muntelui și emoția pe care o ai când iei pastila respectivă.

Un peisaj care trezește emoții puternice nu ne afectează însă în același fel. Relația dintre un peisaj de Salvator Rosa și sentimentele noastre din Pleistocen în legătură cu peisajele nu este specifică produselor secundare. Rosa a pictat tabloul cu scopul de a trezi aceste sentimente. Prin urmare, conexiunea este intrinsecă. În plus, tabloul nu este o pastilă care să altereze chimia creierului și să ne dea sentimentul unui „peisaj frumos". Pinker spune, în contextul explicării artei, că aceasta poate fi considerată o manieră „de a încerca să-ți dai seama

Scanned with OKEN Scanner

cum poți ajunge la circuitele plăcerii din creier și să declanșezi mici șocuri de plăcere endorfinică fără inconvenientul atenuării stării de sănătate biologică *bona fide*, esențială în lumea crudă în care trăim"[10]. E adevărat, într-un anumit sens, pictura este foarte convenabilă. („Hai să ne urcăm în mașină și să mergem să vedem peisajul rural." „Nu, durează prea mult, prefer să stăm aici și să ne uităm la niște poze cu peisaje drăguțe.") Însă cu siguranță nu este un produs secundar.

Argumentele mele pleacă de la premisa că simpla opoziție adaptări versus produse secundare nu poate explica originile străvechi și realitatea de azi a experienței artistice și estetice. Pentru a fi luminată de evoluție, arta nu trebuie neapărat glorificată ca adaptare darwinistă, așa cum sunt limbajul, vederea binoculară sau ochiul însuși. Arta nu ar trebui tratată însă nici ca produs secundar al ciocnirii dintre biologie și cultură. Arta intensifică experiența, o augmentează, o extinde în timp și îi dă coerență. Iar atunci când înlocuiește experiența directă, arta nu sare direct la momentul de plăcere resimțit de corpul uman. În filmul *Sleeper* din 1973, Woody Allen își imaginează un viitor în care oamenii intră într-un cilindru de dimensiunea unei cabine telefonice, numit „orgasmatron", unde ating imediat culmea plăcerii sexuale, fără oboseala și pierderea de vreme din viața reală (spectatorul are și el un astfel de moment de plăcere atunci când Woody Allen este încuiat din greșeală în orgasmatron). „Estetitronul" ar fi echivalentul estetic al acestui aparat. Intri în el, apeși butonul corect și ai imediat un moment de plăcere de tipul celei produse de *Rațiune și simțire* sau de *Lucia di Lammermoor*, fără să fie nevoie să citești cartea sau să urmărești opera. Situația este amuzantă (dacă chiar e amuzantă) datorită ideii absurde că arta ar putea produce o stare de plăcere aparte, ca un orgasm, să zicem. Orice operă de artă, la fel ca escaladarea unui munte, presupune un proces specific de experimentare, nu un moment de plăcere care să apară din experimentarea ei. Dacă lucrurile ar fi stat așa, pastilele și-ar fi făcut treaba.

Scanned with OKEN Scanner

O analogie mai puțin amuzantă, dar poate mai interesantă, poate fi găsită la esteticianul german Eckart Voland. Să ne gândim, așadar, la o molie care se învârte în jurul unui felinar noaptea. Creând artele, poate că și noi suntem un fel de molii care „au reușit să inventeze un felinar în jurul căruia să se învârtă și să se distreze"[11]. Dacă arta e acest felinar, întrebarea darwinistă este de ce ne-am dat silința să-l inventăm și de ce ne simțim atât de bine când ne învârtim în jurul lui. Adaptările evoluționiste există pentru a fi descoperite, la fel ca extensiile lor în viața noastră estetică și artistică.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 6
Utilizările ficțiunii

I

Din cele douăsprezece criterii interculturale pentru identificarea artei discutate în Capitolul 3, ultimul, *experiența imaginară*, este probabil cel mai important. Operele de artă pot fi obiecte fizice – sculpturi în piatră, pânze pictate, pete întunecate de cerneală pe hârtie, pixeli pe ecranul unui computer sau unde produse de instrumentele muzicale pentru a ne stimula mecanismele urechii interne. Însă dacă ne gândim la ele strict ca obiecte ale experienței estetice, operele de artă nu se manifestă în lume, ci în teatrul minții umane. Formularea „teatrul minții" este o metaforă potrivită aici, care trimite la teatru, decoruri, actori și mai ales la senzația de lume fictivă.

Viața și lumea nu ar avea niciun sens dacă experiențele noastre ar fi toate la fel de fanteziste ca experimentarea artei. Când simți miros de fum și ți-e instantaneu teamă că poate a izbucnit un incendiu, amenințarea e cât se poate de concretă și de reală. Pe de altă parte, dacă cineva simte miros de fum și se teme de posibilitatea unui incendiu într-o ficțiune, acțiunea noastră nu este necesară. Înțelegerea acestui fapt stă la baza celei mai comune experiențe umane. Felul în care funcționează această distincție între ficțiune și realitate în artă și în experimentarea frumuseții este o problemă complexă și foarte veche.

Scanned with OKEN Scanner

În *Critica facultății de judecare* (1790), Immanuel Kant a propus cea mai influentă teorie a artei publicată vreodată, de la grecii antici până în zilele noastre.[1] Acest studiu plin de abstracțiuni și de comentarii personale pe marginea artei prezintă un set de idei bine legate între ele care surprind intuițiile umane de bază în legătură cu arta, frumusețea naturii și reacția estetică. Dintre toate conceptele importante ale esteticii lui Kant, cel care a prins cel mai bine și a rămas până astăzi în centrul teoriei estetice este *dezinteresarea*.

În sala de tribunal, judecătorul nu ar trebui să fie *neinteresat* de cazul pe care îl judecă: meseria lui presupune atenție și angajament. El este însă obligat să fie un observator *dezinteresat*, care să nu aibă niciun interes personal în soluționarea cauzei. Atenția judecătorului este caracterizată de obiectivitate și detașare. Kant folosește ideea de dezinteresare în primele paragrafe ale *Criticii facultății de judecare*, iar apoi extinde noțiunea de imparțialitate judecătorească și în cazul contemplării operelor de artă.

Pentru Kant, opusul contemplării dezinteresate este interesul pe care îl avem față de existența unui obiect al experienței, mai exact atunci când plăcerea pe care o simțim în urma experimentării obiectului satisface o dorință personală. Pentru a fi satisfăcuți de o cină, spre exemplu, mâncarea trebuie să fie acolo și să ne potolească foamea. Mâncarea imaginară nu va potoli niciodată foamea reală. Însă în cazul unui lucru frumos, care este subiectul contemplării dezinteresate, situația este complet diferită. În primul rând, conținutul sau subiectul operei de artă nu trebuie să existe neapărat în realitate sau să fi existat vreodată. Frumusețea *Iliadei* nu are legătură cu realitatea faptelor narate, la fel cum o pictură frumoasă nu trebuie să reprezinte neapărat o realitate existentă.

La un alt nivel, Kant nu pune mare preț nici pe existența fizică a operei de artă, în sensul că atunci când apreciem frumosul, reacționăm de fapt doar la ceea ce el numește *prezentarea* obiectului – felul în care arată sau sună în imaginația

Scanned with OKEN Scanner

noastră, felul în care apare în teatrul minții noastre. Holograma perfectă a unei sculpturi ar putea, așadar, conform lui Kant, să fie la fel de frumoasă ca sculptura reală. O simfonie de Mozart este frumoasă și când o auzi cântată de orchestră în direct, și când o asculți la radio sau într-o înregistrare de calitate înaltă făcută cu ani în urmă. Tablourile sunt obiecte fizice aflate în muzee, dar ca obiecte estetice, ca obiecte ale frumosului, ele prind viață doar în „jocul liber al imaginației". Experimentată așa cum se cuvine, opera de artă este separată, detașată, ruptă nu de atenția noastră imediată, ci de planurile noastre practice și de nevoile și dorințele noastre personale.

Experiența frumuseții la Kant este caracterizată cel mai bine de dictonul „existența este suspendată". Această frază nu apare însă la Kant, ci la psihologii evoluționiști John Tooby și Leda Cosmides, care încearcă să explice necesitatea dezinteresării în experiența artistică. În timp ce Kant susținea că suspendarea interesului față de existența obiectului este fundamentală pentru a putea avea o reacție imaginativă potrivită la opera de artă, Tooby și Cosmides merg mai departe și afirmă că viețile noastre imaginare sunt fundamentale pentru umanitatea noastră și sunt integrate în natura noastră de evoluție. Pentru ei, în special arta narativă este o extensie adaptivă, intensificată și funcțională, a capacităților mentale care ne diferențiază de restul animalelor.

Cum implicarea mentală în lumile imaginare ale ficțiunii este o practică întâlnită peste tot în lume, putem spune că producerea de ficțiuni este o adaptare evolutivă. Această idee este susținută și de faptul că oamenii de peste tot sunt captivați intelectual și emoțional de povești, pe care se bucură să le audă, să le citească sau să le vadă interpretate. Puținii vânători-culegători care mai există în prezent spun și ei povești – ficționale, mitologice, istorice sau despre viața de zi cu zi – în jurul focurilor; altfel zis, nu există niciun motiv pentru care strămoșii noștri din peșterile Paleoliticului n-ar fi spus și ei asemenea povești. Plăcerea universală de a povesti, susțin

Scanned with OKEN Scanner

Tooby și Cosmides, îi determină pe „evoluționiști să încerce să afle de ce este făcută mintea umană să considere poveștile interesante".

II

Abilitatea de a ne imagina scenarii și situații care nu există în conștiința directă trebuie să fi avut o anumită putere adaptivă în preistoria umană, așa cum, de altfel, are și în lumea de azi. Ne folosim imaginația pentru a ne aminti unde am fost luna trecută sau pentru a plănui ce vom face mâine sau anul viitor. Ne imaginăm cum ar fi să mergem la un anumit restaurant sau cum ar fi fost dacă ne-am fi angajat într-un anumit loc sau ne-am fi căsătorit cu o anumită persoană. Încercăm să ne imaginăm unde am lăsat rețeta de la medic sau care este distanța dintre New York și Boston. Imaginația ne permite să evaluăm dovezi indirecte și să inferăm în legătură cu ce-ar fi putut fi sau cu ce ar putea urma. Ne stimulează intelectual și ne dă posibilitatea de a prezice, de a găsi soluții pentru probleme, fără costul ridicat al experimentării situației în practică. Strategii Pentagonului se ocupă cu jocuri de război foarte complicate, în care sunt propuse planuri de luptă, iar rezultatele acestora sunt deduse. Din acest punct de vedere, strategii jocurilor de război se află într-o linie care merge înapoi până în Pleistocen, la grupurile de vânători-culegători care încercau să-și imagineze ce fel de hrană ar putea fi disponibilă în valea următoare și cântăreau riscurile și oportunitățile unei asemenea expediții. Această gândire strategică, prevăzătoare și abilă le-a oferit grupurilor respective un avantaj adaptiv important în fața grupurilor care nu aveau capacitatea de a plănui lucrurile în detaliu.

Oferindu-ne șansa de a confrunta lumea nu doar ca niște realiști naivi, capabili să răspundă direct doar la amenințările și oportunitățile imediate (condiția generală a celorlalte

Scanned with OKEN Scanner

animale), ci și ca indivizi capabili de supoziții și experimente mentale, imaginația a devenit una dintre cele mai importante abilități cognitiv-evolutive ale ființelor umane. După cum afirmă Tooby și Cosmides, „se pare că oamenii au dezvoltat o mașinărie cognitivă specializată, care facilitează intrarea în și participarea la lumi imaginare". Cei doi au numit această capacitate cogniție „decuplată"[2]. Asemenea lui Aristotel, care se referea în *Poetica* atât la joaca imitativă a copiilor, cât și la plăcerea universală de a vedea imitații, Tooby și Cosmides susțin că imitația ca proces mintal își are originea în jocurile copiilor. Jocurile în care pretinzi că ești altcineva, care sunt parte din dezvoltarea normală a copiilor, presupun mecanisme extrem de subtile de decuplare a lumii jocului de lumea reală și de alte lumi imaginare. Distincția adevărat/fals nu este abandonată în joc, însă lumea jocului este decuplată de realitate, iar adevărul devine adevărul din lumea jocului.

Adulții au de multe ori impresia că copiii mici sunt predispuși să confunde fantezia cu realitatea, lumea jocului cu lumea reală. Cercetarea psihologului Alan M. Leslie arată însă că copiii au capacitatea înnăscută de a se preface spontan și în moduri complexe.[3] Psihologul evoluționist Pascal Boyer explică foarte bine experimentele lui Leslie:

> Copiii se prefac că toarnă ceai imaginar, dintr-un ceainic gol, în mai multe ceșcuțe. (Sunt atenți să alinieze gura ceainicului cu ceșcuțele, pentru că în lumea lor imaginară lichidele curg în jos, la fel ca în realitate. Acest aspect al scenariului jocului este impus de fizica intuitivă.) Apoi un experimentator răstoarnă una dintre ceșcuțe, se plânge că ceaiul imaginar s-a vărsat pe masă și cere să i se umple din nou ceșcuța. În acel moment, copiii de trei ani sunt puși în fața unei situații în care au în față două ceșcuțe goale (în realitate), dar numai o ceșcuță goală în lumea jocului. Nu fac nicio confuzie, ci se prefac că toarnă ceai imaginar în ceșcuța goală în lumea imaginară a jocului, nu și în cea goală în realitate, dar plină cu ceai imaginar în lumea imaginară. Genul acesta de virtuozitate

Scanned with OKEN Scanner

> se manifestă în toate aspectele jocului. Sistemul cognitiv al copilului se poate adapta la situațiile non-reale din joc și are capacitatea de a face inferențe de ontologie intuitivă proprie contextului imaginar, însă nu și contextului real.[4]

Imaginația complexă a copiilor mici ar trebui să ne impresioneze nu doar prin creativitatea ei – abilitatea de a imagina jocuri în jurul oricărei experiențe reale. Cel puțin la fel de remarcabil este modul în care copiii pot invoca reguli și limite clare în interiorul unei lumi inventate într-un mod liber, dar coerent. În plus, copiii sunt capabili să facă distincția între lumile imaginare, precum și între lumile imaginare și lumea reală, cu foarte multă acuratețe. Pot „eticheta" faptele din lumile inventate și le pot distinge de activitățile din lumea reală. Astfel, aparenta naturalețe a lumii jocului este însoțită de abilitatea la fel de naturală de a distinge fantezia de realitate. Dacă ființele umane nu ar avea această capacitate, care se dezvoltă spontan la vârste foarte fragede, abilitatea minții de a procesa informații despre realitate ar fi sistematic subminată și derutată de ceea ce se întâmplă în lumile imaginare.

Jocurile imaginare ale copiilor sunt, în această privință, similare cu un alt tip de plăcere spontană, experiența adulților cu ficțiunea. Tooby și Cosmides consideră că ficțiunea, așa cum este și scenariul servirii ceaiului, este construită din „seturi de ipoteze" legate între ele, dar separate de ceea ce copilul știe că este adevărat și aparține lumii reale, lucru ce previne migrarea în cunoașterea factuală și coruperea acesteia. Astfel, copilul știe ce este adevărat sau fals în realitatea camerei sau a școlii sale, la fel cum știe ce este adevărat sau fals în lumea ficțională din *Bucle Aurii și cei trei urși*. Copilul care a învățat singur despre urși, nu va crede că urșii adevărați gătesc și trăiesc în peșteri mobilate, așa ca în poveste.

Aceeași capacitate de a juca jocuri imaginare pe care am dezvoltat-o instinctiv în copilărie este exercitată de fiecare dată când citim un roman sau ne uităm la un serial: intrăm

Scanned with OKEN Scanner

într-un set imaginar de idei coerente în logica lor internă, inclusiv ontologii și reguli de inferență, care împreună formează o lume. Lumea imaginată poate să fie dură, precum cea din filmele lui Scorsese, îndepărtată, ca mările întunecate din *Odiseea*, sau amuzantă și suprarealistă ca desenele animate cu Road Runner. Asta nu înseamnă, desigur, că trebuie să semene cu lumea experienței mundane: opera, una dintre cele mai mature forme artistice, dacă putem să îi spunem așa, prezintă uneori scene și evenimente la fel de „reale" ca un ceai cu ursuleți de pluș.

Copiii se distrează cu jocuri imaginare în toate culturile, începând de la optsprezece luni și până la doi ani – cam în aceeași perioadă în care încep să vorbească și să formeze legături sociale. Acest lucru – alături de înaltul rafinament al mecanismelor de decuplare care izolează lumile imaginare de realitate – arată că jocurile și ficțiunea sunt adaptări evolutive, forme ale unei mașinării intelectuale specializate.

Baza evoluționistă a acestor mecanisme este susținută și de altceva, mai exact, de fascinația umană universală pentru ficțiune, chiar dacă nu ne-am aștepta ca aceasta să fie o funcție evolutivă a minții umane. Să presupunem pentru o clipă că ființele umane ar obține plăcere exclusiv din ceea ce se consideră a fi narațiuni reale, rapoarte factuale care descriu lumea reală. În acest caz, teoria evoluției nu ar avea nicio problemă să atribuie valoare adaptivă plăcerii: dragostea omului de adevăr, am putea spune, a fost importantă pentru supraviețuire în Pleistocen. Am putea spune, mai departe, că așa cum *Homo sapiens* timpuriu avea nevoie de unelte ascuțite și trebuia să știe comportamentul animalelor pe care voia să le vâneze, avea nevoie și de un limbaj potrivit pentru a se descrie pe el însuși, pentru a descrie mediul înconjurător și a pentru a comunica lucruri factuale. Dacă oamenii ar aprecia *doar* poveștile adevărate, nu ar mai exista „problema filozofică a ficțiunii", pentru că în viața omului nu ar mai exista ficțiune creată conștient. Singurele alternative la adevărul universal

Scanned with OKEN Scanner

ar fi erorile neintenționate sau minciunile intenționate. Prin urmare, oamenii din Pleistocen modelați de evoluție în felul acesta ar fi fost la fel de dornici să-și irosească timpul cu fabule și povești pe cât ar fi fost dispuși să-și irosească vremea realizând unelte boante. Dacă acest devotament față de adevăr și această repulsie față de fantezie și ficțiune s-ar fi dezvoltat și ar fi avut valoare adaptivă în Pleistocen, făcând din acești oameni strămoșii noștri direcți, atunci n-am mai fi fost cum suntem azi. Probabil că am fi reacționat la poveștile neadevărate și la fantezii așa cum reacționăm la cuțitele neascuțite sau, și mai rău, la mirosul de carne putrezită.

În mod evident, acești oameni ipotetici nu au contribuit foarte mult la materialul nostru genetic, ținând cont de felul în care arată astăzi personalitatea umană. Oamenii din întreaga lume consumă o mulțime de timp și resurse pentru a crea și a experimenta fantezii și ficțiuni. Fascinația oamenilor față de ficțiune este atât de intensă încât poate fi considerată aproape o dependență. Un studiu guvernamental din Marea Britanie – valabil, spun eu, pentru întreaga lume industrializată – a arătat că durata medie petrecută de britanici la teatru, cinema și în fața televizorului este de 6% din timpul stării de veghe.[5] Iar aici nu este inclus și timpul petrecut cu cititul. Nenumărate ore sunt dedicate citirii de proză scurtă, povești erotice, thrillere, dar și literaturii de ficțiune așa-zis serioasă, mai nouă sau mai veche. Poveștile – orale, scrise, interpretate dramatic sau liric – au fost inventate independent în toate culturile pe care le cunoaștem, indiferent dacă le era sau nu cunoscut scrisul, indiferent dacă aveau sau nu tehnologii avansate. Acolo unde apare, scrisul este folosit pentru a înregistra ficțiunea. Odată cu apariția lui, tiparul este folosit pentru a reproduce ficțiunea mai eficient. La scurt timp după apariția ei, televiziunea va transmite zilnic seriale. Dragostea de ficțiune – instinctul ficțiunii – este la fel de universală ca ierarhiile, căsătoria, glumele, religia, tabuul incestului și apetitul pentru dulce și grăsimi.

Scanned with OKEN Scanner

Estetica evoluționistă încearcă să aplice ingineria inversă impulsului improbabil, dar evident uman, de a crea și de a aprecia ficțiunea. Orice încercare de acest tip trebuie să țină cont de condiția pusă de Steven Pinker despre care am discutat în capitolul anterior: este simplu de observat, însă nu are nicio relevanță că ficțiunea ne ajută, de exemplu, să ne adaptăm la lume, să ne mărim capacitatea de cooperare sau să ne alinăm suferința, atât timp cât nu poți arăta că adaptarea, cooperarea și alinarea s-au dezvoltat ca funcții adaptive, care au oferit un avantaj în supraviețuirea din mediul de viață ancestral. Darwinismul profund pune o condiție specială: ficțiunea nu poate fi considerată funcție adaptivă decât dacă poate fi arătat că apetitul oamenilor pentru narațiuni fictive a dus la creșterea, oricât de mică, a șanselor strămoșilor noștri din Pleistocen la supraviețuire și procreare.

Cu această condiție în minte, iată trei tipuri interconectate de avantaje adaptive care pot explica omniprezența ficțiunii în viața omului de acum și de oricând în istorie. „Ficțiunile" includ tradițiile orale și mitologiile societăților care nu cunosc scrisul, iar după inventarea scrisului, îmbunătățirile, extensiile și intensificările aduse de romane, piese de teatru, operă, film și jocurile video.

1. Poveștile oferă experiențe-surogat la un cost mic și cu riscuri puține. Satisfac nevoia de a răspunde la întrebări de tipul „Ce-ar fi dacă?" în legătură cu probleme, amenințări și oportunități din viața strămoșilor noștri, dar și din viața noastră din prezent, atât la nivel individual, cât și colectiv.
2. Poveștile – indiferent dacă sunt ficționale, mitologice sau vorbesc despre evenimente reale – pot fi surse bogate și instructive de informații factuale (sau considerate factuale). În culturile care cunosc scrisul, poveștile orale nu au un rol didactic prea important, însă în Pleistocen au avut

Scanned with OKEN Scanner

cu siguranță un rol important în supraviețuire, prin capacitatea lor de a comunica informații într-un mod memorabil.

3. Poveștile ne încurajează să explorăm puncte de vedere, credințe, motivații și valori ale altor oameni, sădind în noi potențiale capacități adaptive interpersonale și sociale. Ele măresc capacitatea de a citi mintea celorlalți, care apare la naștere și ajunge la apogeu în perioada adultă de socializare. Poveștile reglementează comportamentul social.

Deși consideră că arta este un produs secundar al adaptărilor, Pinker recunoaște că poveștile ficționale au apărut cel mai probabil direct ca adaptări. Mintea se folosește de ficțiune pentru a explora și a rezolva problemele reale cu ajutorul imaginației: „Clișeul care spune că viața imită arta este adevărat, pentru că funcția unor forme ale artei este ca viața să le imite." Pentru a explica acest lucru, Pinker folosește o metaforă inspirată din șah.[6] Am putea crede că nenumăratele situații potențiale și posibilități din jocul de șah impun ca marii maeștri să folosească reguli strategice – precepte și algoritmi. Nu este însă cazul. Reguli precum „ține regele la adăpost" sau „scoate regina la joc devreme" nu le sunt de folos decât începătorilor, jucătorii experimentați nu au algoritmi de felul acesta care să îi ajute. Șahul este prea complicat ca jucătorii să se bazeze pe algoritmi. În schimb, profesioniștii studiază mișcările înregistrate deja în nenumărate jocuri și construiesc un catalog mental cu modurile în care jucătorii buni au reacționat în diverse situații. Aceste mii de jocuri studiate și memorate parțial sau în întregime le oferă marilor maeștri diferite modele euristice care îi ajută să câștige jocurile viitoare. Pentru un jucător experimentat, „experiența șahului" nu se rezumă la ceea ce a învățat din jocurile pe care le-a jucat efectiv, ci constă în ceea ce a învățat din toate jocurile pe care le-a jucat, le-a studiat și le-a observat.

Scanned with OKEN Scanner

Treizeci și două de piese care pot fi mutate pe șaizeci și patru de pătrățele înseamnă un număr enorm de combinații posibile, trilioane, însă acest număr este infim pe lângă cel al contingențelor care apar zilnic în experiența umană. Maximele și regulile de tipul „un ban economisit este un ban câștigat" sau „nu te arunca cu capul înainte" își au rolul lor, însă sunt la fel de folositoare ca „încearcă să controlezi centrul tablei" pentru un jucător profesionist de șah. Poveștile imaginare, experimentate cu plăcere și ținute minte atât de copii, cât și de oamenii maturi, oferă un set mult mai complex și mai util de metode și de exemple pentru ghidarea și inspirarea acțiunilor umane. În mare măsură, ele sunt încorporate în experiența de viață.

Analogia cu șahul, făcută pentru a arăta valoarea adaptivă a ficțiunii și a poveștilor orale este extrem de sugestivă. Șahul, în definitiv, nu este genul de joc în care pot fi luate în considerare toate mutările posibile în orice situație. Computerele, în schimb, așa au tratat șahul: s-au folosit de forța brută de calcul pentru a depăși puterea de calcul a oponentului uman, trecând inclusiv prin niște mutări atât de proaste încât oamenii nu le-ar fi luat în considerare. Șahul are o teleologie intrinsecă, pe care computerele nu o înțeleg. Jocul se bazează pe încercarea jucătorilor de a fi mai deștepți decât adversarul – luând în considerare felul în care oponentul analizează fiecare situație – și de a-i da șah mat. Așa procedează mintea umană în cazul șahului și la fel se întâmplă și cu teleologia strategică a vieții, doar că în viața reală nu e suficient să dai șah mat, fiindcă ai un număr mult mai mare de scopuri.

În schema darwinistă, scopurile primare sunt supraviețuirea și reproducerea; de altfel, nu este nicio coincidență că aceste imperative fundamentale oglindesc principalele teme literare și dramatice, sexul și moartea. În jurul acestor imperative se grupează și principalele subiecte ale tradițiilor orale. „Viața", după cum spune Pinker, „are însă mai multe mutări posibile decât șahul. Într-o anumită măsură, oamenii

Scanned with OKEN Scanner

sunt întotdeauna în conflict, iar mutările și răspunsurile lor se multiplică dând un set inimaginabil de vast de interacțiuni." Pentru a ne face să înțelegem această complexitate, el prezintă câteva posibilități:

> Părinții, copiii lor și frații sau surorile lor au, în virtutea suprapunerii genetice parțiale, interese atât comune, cât și conflictuale, și orice faptă pe care una dintre părți o realizează în raport cu cealaltă parte poate fi altruistă, egoistă sau și una, și alta. Când un băiat face cunoștință cu o fată, fiecare dintre ei sau amândoi îl poate vedea pe celălalt ca pe un viitor partener de viață, ca pe o promisiune de aventură romantică de o noapte sau niciuna dintre cele două variante. Soții și soțiile pot fi fideli sau adulteri. Prietenii pot fi prefăcuți. Aliații fiecăruia dintre noi își pot asuma un risc mai mic decât s-ar cuveni sau ne pot lăsa cu buza umflată atunci când soarta ține cu ei. Străinii pot fi concurenți sau dușmani declarați.

Continuând subiectul, Pinker împinge ipoteza puțin cam departe: „Narațiunile din domeniul ficțiunii ne furnizează un catalog mental al situațiilor cu un deznodământ potențial fatal cu care ne-am putea confrunta cândva în viitor și al rezultatelor strategiilor pe care le-am putea folosi în astfel de situații. Ce opțiuni aș avea dacă aș bănui că unchiul meu mi-a omorât tatăl, i-a preluat prerogativele și s-a însurat cu mama mea? [...] Care este cel mai rău lucru care s-ar putea întâmpla dacă aș avea o aventură doar ca să-mi fac puțin mai interesantă viața de soție de doctor de țară? [...] Răspunsurile la toate aceste întrebări pot fi găsite în orice librărie." Unele ficțiuni menționate aici nu oferă însă audienței seturi de instrucțiuni în sensul dorit de Pinker. Din acest motiv, abordarea lui a fost ironizată de Jerry Fodor într-o cronică la *Cum funcționează mintea*: „Sau ce-ar fi dacă mi-aș da seama, după ce am folosit inelul pe care l-am obținut după ce am răpit un pitic să plătesc uriașii care mi-au construit un castel nou, că este exact inelul de care am nevoie pentru a rămâne nemuritor și a conduce lumea? E important să știi din timp care îți sunt opțiunile,

Scanned with OKEN Scanner

pentru că astfel de lucruri s-ar putea întâmpla oricui și nu ești niciodată suficient de sigur."[7]

În mediul ancestral, valoarea adaptivă a poveștilor nu consta nici în descoperirea și aplicarea unor sfaturi aproape inutile precum „cine se trezește de dimineață departe ajunge", nici în transmiterea unor instrucțiuni specifice despre cum se poate evita furia, ca nu cumva să ajung să-mi ucid tatăl și să mă însor din greșeală cu propria mamă. Valoarea adaptivă își are originea în capacitatea minții umane de a construi o bancă de experiențe ale unor situații concrete – nu doar experiențe de viață trăite la nivel individual, ci și narațiuni strânse în memorie care formează tradiții specifice: bârfe, mitologii, cunoștințe tehnice și povești cu încărcătură morală adică acele lucruri care formau cultura folclorică a societăților de vânători-culegători. Oricare ar fi procesele cerebrale care fac acest lucru posibil, mintea umană obține și organizează o masă vastă de cunoștințe: episoade dramatice din istoria clanului, povești de război, anecdote de vânătoare, povești despre cât de aproape a fost să se întâmple ceva, despre dragoste interzisă, despre acțiuni prostești cu urmări tragice și așa mai departe. Aceste informații sunt folosite prin analogie și prin comparație pentru a înțelege situațiile noi și pentru a interpreta experiențele anterioare. (În legătură cu asta, merită precizat că abilitatea de a recunoaște și de a folosi analogia se află la baza testelor de inteligență din prezent.) După cum spune Pinker, în cazul acestui raționament bazat pe cazuri particulare, „o întreagă configurație de amănunte relevante este reperată și înregistrată, iar cel care face raționamentul, atunci când este pus în fața unui nou scenariu, caută în memorie un caz a cărui constelație de amănunte să fie cât mai asemănătoare cu acest nou scenariu"[8].

Prin urmare, capacitatea de a spune povești de ficțiune nu este complet izolată de modurile non-ficționale de descriere și comunicare a faptelor, ci este o extensie pe care mintea umană a dezvoltat-o de timpuriu. Dacă privim istoria speciei

Scanned with OKEN Scanner

umane în ansamblu, unul dintre cei mai importanți pași în evoluția minții a fost găsirea unui mod sofisticat și contrafactual de procesare a informațiilor: abilitatea oamenilor de a se extinde pe ei înșiși prin reprezentarea mentală a unor situații posibile, dar inexistente – situații care au fost reale în trecut, care nu sunt reale în prezent, care sunt posibil reale în valea apropiată sau care ar putea deveni reale iarna următoare. Această facultate de raționare practică imaginativă a avut o imensă valoare de supraviețuire în mediul de viață ancestral, ajutând grupurile de vânători-culegători care o aveau să exploateze mai bine oportunitățile, să facă mai bine față amenințărilor, să facă planuri mai bune și în general să obțină mai multe resurse decât indivizii și grupurile cu mai puțină imaginație. Poveștile ficționale, care probabil au apărut mai târziu, nu sunt străine de această facultate mentală. Ele reprezintă o îmbunătățire și o extindere a gândirii contrafactuale către lumile posibile, în care există cu siguranță mai multe posibilități decât cele oferite de simpla experiență de viață unui individ. La abilitatea de a gândi contrafactual, raționarea pe baza cazurilor particulare adaugă capacitatea de a interpreta și astfel de a acumula cunoștințe pe baza analogiilor și a identificării diferențelor în situații extrem de complexe, care sunt confruntate în realitate și contemplate în imaginație.

Am vorbit mai devreme despre capacitatea spontană a copiilor mici de a eticheta faptele în funcție de lumea din care provin (lumea reală sau diferite lumi imaginare) și, mai mult, de capacitatea lor de a trece de la o lume la alta fără probleme. Această facultate umană fundamentală are o importantă valoare de supraviețuire: o specie capabilă de imaginație, dar ai cărei membri nu ar putea să distingă vederea unui tigru în pădure de imaginarea unuia, s-ar afla într-un evident dezavantaj competitiv. Însă abilitatea evolutivă de a separa ceea ce este adevărat sau valid într-o lume de ceea ce este fantezie nu înseamnă că tot ceea ce se află într-o lume imaginară este neapărat imaginar. La fel cum o petrecere

Scanned with OKEN Scanner

imaginară cu ceai și servirea reală a ceaiului se supun amândouă legii gravitației, faptele și informația contextuală din ficțiune pot avea utilitate în viața din lumea reală. Transmiterea de fapte reale și predarea de lecții de viață sunt funcții foarte vechi ale ficțiunii, cel mai probabil parte din importanța ei adaptivă.

Trăind în lumea de astăzi, în care cunoașterea factuală este transmisă și învățată prin intermediul cărților de non-ficțiune și al altor media de același tip, putem pierde din vedere puterea ficțiunii de a transmite informații și de a extinde bagajul individual de cunoștințe. De exemplu, eu consider că înțeleg destul de bine viața și societatea din Rusia secolului al XIX-lea: iobăgia, bazele economice ale vieții de zi cu zi, poziția țarului și a curții sale, domeniile de la țară ale celor bogați, admirația culturală (și invidia) față de țările europene mai avansate, distanțele imense, senzația de izolare psihologică și așa mai departe. Dar dacă mă gândesc bine, nu-mi aduc aminte să fi citit vreodată o istorie a Rusiei țariste. La fel ca mulți contemporani, am adunat aceste cunoștințe citindu-i pe Dostoievski, Tolstoi, Gogol, Pușkin, Lermontov și Turgheniev, văzând piesele lui Cehov și urmărind filme și opere inspirate de scrierile acestor autori. Scriitorii ruși folosesc aceste informații contextuale doar ca fundal pentru propriile scopuri ficționale, care în principal se bazează pe intrigă și personaje. Cu toate acestea, informațiile contextuale sunt corecte, iar memoria mea nu le etichetează ca fiind ficționale, așa cum face cu scenariile contextuale ale romanelor fantastice sau științifico-fantastice.

Rafturi întregi de povești și romane, mai ales din secolul al XIX-lea încoace, sunt practic jurnale de călătorie sau povești ale unor expediții cărora li se adaugă o intrigă și personaje ficționale. Pentru mulți europeni, romanele de aventuri ale lui Karl May și, înaintea lui, poveștile pitorești ale lui Jules Verne nu erau altceva decât o modalitate dramatică și memorabilă de a prezenta informații exotice despre Pacificul de Sud,

Scanned with OKEN Scanner

Africa inaccesibilă sau Vestul Sălbatic. Acest gen literar supraviețuiește și astăzi, atât în romanele vândute în aeroporturi, cât și în producții literare de nivel mai înalt, precum popularele aventuri maritime ale lui Patrick O'Brian, care sunt citite nu doar pentru conținutul lor dramatic, ci și pentru descrierile nautice foarte detaliate. Pe de altă parte, se știe foarte bine că o bună parte din atracția față de cinematografia modernă provine din faptul că aceasta are capacitatea de a transporta audiența în locuri îndepărtate din trecut și din viitor. Mai ales când sunt exotice pentru spectator, decorurile și atmosfera filmului vor fi ținute minte mult mai mult decât acțiunea și personajele.

Ficțiunea a fost utilizată ca sursă de informații și nu doar ca divertisment chiar și în cele mai vechi tradiții orale cunoscute. Clasicistul Eric Havelock spunea că unul dintre scopurile majore ale *Iliadei* și *Odiseei* a fost să ofere o bază culturală și chiar cunoștințe tehnice pentru vechile triburi grecești.[9] Asta ar explica obiecțiile vehemente ale lui Platon din *Republica*. În epopeile lui Homer, la fel ca în bună parte din mitologia greacă și, mai târziu, în comedii și în tragedii, zeii sunt ființe umane cu toate marile slăbiciuni ale oamenilor: se ceartă, complotează unul împotriva altuia, sunt extrem de geloși, pasionali, chiar adulteri, se răzbună foarte crud unii pe alții, dar și pe muritori, și își fac toate poftele. Platon considera că întreaga tradiție literară greacă și mai ales epopeile homerice care stau la baza ei oferă cele mai rele exemple morale posibile. De aceea, în *Republica*, își imaginează un stat ideal, în care artele sunt strict controlate, iar populația nu primește decât exemple pozitive și edificatoare de comportament și de valori morale umane și divine.

Cititorului modern i se par excentrice grijile lui Platon, spune Havelock, pentru că lumea modernă, pierdută în culoarea și frumusețea epopeilor homerice, nu-și dă seama că, pentru audiența originară, acestea funcționau ca enciclopedii orale care cuprindeau obiceiuri, modalități de stabilire

Scanned with OKEN Scanner

a statutului, istorii religioase și chiar sfaturi marinărești. Avem tendința să ne imaginăm că rapsozii homerici erau responsabili cu divertismentul, însă în realitate erau păstrătorii unei „tradiții magistrale". Erau profesori care dădeau lecții despre cum trebuie să te adresezi unui preot, despre cum trebuie să se poarte între ele cu respect diferitele clase de oameni (bărbați și femei, regi și războinici), despre cum este menținută structura socială prin acțiuni ca intervenția lui Nestor, despre modul în care trebuie cerută o favoare de la regi (și de la zei), despre cum trebuie să se desfășoare sacrificiile rituale, despre cum trebuie tratate sclavele capturate și chiar despre cum ar trebui să te comporți la masă. În culturile orale, susține Havelock, „mare parte din comportamentul și ținuta sociale sunt ceremoniale", ceea ce explică descrierile detaliate ale comportamentelor ritualice – grecii antici aveau nevoie de o tehnică foarte bună pentru asta. Trimiterile repetate la ceea ce este „corespunzător" sau „potrivit" demonstrează nivelul ridicat al instrucției cutumiare și morale din aceste epopei. În prima carte a *Iliadei* apar chiar și instrucțiuni precise despre cum trebuie acostată o navă în port: strânge pânzele, coboară catargul, vâslește până pe plajă, ancorează pupa în apă adâncă, debarcă pe la prora, descarcă încărcătura și așa mai departe. Bardul, spune Havelock, „este în același timp povestitor și enciclopedist tribal".

Psihologul și teoreticianul literar Michelle Scalise Sugiyama susține că transmiterea de informații – inclusiv a metodelor de rezolvare a problemelor – a fost un beneficiu adaptiv major al poveștilor orale pentru strămoșii noștri, beneficiu exprimat foarte succint prin mottoul cercetașilor: „Fii pregătit." Viața acestor vânători-culegători era „un flux nesfârșit de sarcini, obstacole și pericole, individul neavând capacitatea înnăscută de a le face față"[10]. Folclorul triburilor contemporane de vânători-culegători, observă ea, se folosește de povești pentru a-i ajuta pe oameni „să adune informații, să exerseze strategii sau să-și îmbunătățească abilitățile necesare în depășirea

Scanned with OKEN Scanner

obstacolelor și a pericolelor din viața reală". Ea dă ca exemplu cazul vânătorilor din Kalahari, care stau în jurul focului și își povestesc cele mai recente vânători, dar și pe cele din trecutul îndepărtat. Acestea sunt de fapt discuții despre muncă, presărate cu anecdote despre obiceiurile animalelor, despre cum trebuie interpretate urmele lăsate de vânat și despre tehnicile care trebuie utilizate în urmărirea și uciderea animalelor. Însă acest schimb de informații nu ia neapărat forma unor expuneri factuale; la fel de bine poate fi inspirat de fabule sau de mitologie, fiind chiar mai memorabil în astfel de situații. În acest sens, Sugiyama relatează o poveste populară a populației yanomamö despre Jaguarul certat de Miriapod pentru că face zgomot când se deplasează prin junglă. Miriapodul rotunjește și înmoaie labele Jaguarului și îl învață să pășească încet, fără să rupă crengile. Povestea este plină de informații și de sfaturi în legătură cu jaguarii (prădătorii oamenilor), importanța (pentru oameni) mersului fără zgomot atunci când te afli departe de sat sau de tabără și, prin analogie, strategiile care trebuie folosite atunci când atacă alte triburi sau despre măsurile care trebuie luate pentru a împiedica atacurile din partea altor triburi. Povestea este despre amenințările și strategiile locale (ale jaguarilor și ale oamenilor), dar se referă și la probleme universale, precum „vulnerabilitatea la prădători și regulile de siguranță: când prădătorii (umani sau non-umani) se află în preajmă, e bine să calci ușor și să rămâi vigilent".

Înțelese în felul acesta, informațiile, experimentele de gândire orientate către rezolvarea de probleme și analiza situațiilor problematice prezente în poveștile orale sunt direcționate către mediul exterior, cel al resurselor, pericolelor și oportunităților.[11] Însă, în contextul social al grupurilor de vânători-culegători, la fel de importantă este experiența psihologică a semenilor, lumea emoțională și intelectuală a tribului. Aici, ficțiunea își arată întreg potențialul artistic de portretizare și de examinare a experiențelor intime, dând dovadă de o importanță adaptivă care trece dincolo de

Scanned with OKEN Scanner

aspectele discutate până acum. Poveștile, atât acum, cât și în preistorie, sunt despre viața *umană* – dorințele, emoțiile, calculele, luptele, frustrările și plăcerile din care este formată experiența umană. Ca personaje de poveste, animalele – de la cele din folclorul yanomamö, fabulele lui Esop, basmele europene, cărțile lui Kipling sau literatura fantastică a lui Tolkien până la cele din *Regele Leu* – sunt invariabil substitute ale oamenilor. Obiectele și fenomenele fizice – soarele, luna, vântul și norii – sunt și ele antropomorfizate în poveștile din întreaga lume, devin oameni imaginari. Ideea de *istorie pur naturală* – „povestea" istoriei geologice a Pământului, de exemplu – este o creație nouă și oarecum stranie. Rocile sunt întotdeauna pasive, ele nu inițiază acțiunea. Poveștile sunt în mod esențial despre acțiune și emoție; din acest motiv, rocile nu pot fi personaje principale decât dacă sunt transformate metaforic sau simbolic în entități asemănătoare oamenilor.

Acțiunea umană și sentimentele nu sunt însă suficiente pentru a crea o poveste. După cum am mai spus, în toate culturile din prezent și în toată istoria culturii, poveștile sunt despre probleme și conflicte: interesele umane concurente cu privire la putere sau dragoste sunt teme principale, la fel și amenințările naturale la viața și integritatea corporală a omului (caz în care animalul periculos este doar animal, nu o persoană surogat). Astfel, cea mai abstractă caracterizare a poveștii implică (1) voința umană și (2) o anumită opoziție la aceasta. Din acest motiv, „Mariei îi era foame, Maria a luat cina" narează o succesiune de evenimente care nu formează o poveste, pe când „John murea de foame, dar cămara era goală" sună ca începutul unei povești. Obstacolele – legate de viață, bogăție, ambiție, dragoste, confort, statut sau putere – sunt un element central al ideii fundamentale de poveste. Celălalt element ține de felul în care voința umană va triumfa – sau va eșua – în fața obstacolelor. Poveștile sunt intrinsec legate de felul în care mintea unor personaje reale sau ficționale încearcă să depășească probleme, ceea ce înseamnă că poveștile își transportă

Scanned with OKEN Scanner

publicul nu doar într-un cadru ficțional, ci și în viața interioară a unor oameni imaginari.

La fel cum învățarea prin intermediul poveștilor pentru a te confrunta cu amenințările și oportunitățile lumii fizice exterioare s-a dovedit un avantaj adaptiv major, o specie atât de socială ca *Homo sapiens* a fost avantajată în mediul ancestral de perfecționarea abilității de a naviga prin lumile mentale extrem de complexe împărtășite în comun cu ceilalți vânători-culegători. În concluziile Capitolului 2 am văzut că trăsăturile naturii umane stabile sunt strâns legate de relațiile interumane de toate felurile: coaliții sociale de înrudire sau afinitate tribală, chestiuni legate de statut, schimbul reciproc avantajos, complexitățile sexului și ale creșterii copiilor, lupta pentru resurse, bunăvoința și ostilitatea, prietenia și nepotismul, conformarea și independența, obligațiile morale, altruismul, egoismul și așa mai departe. După cum vom vedea imediat, aceste chestiuni constituie temele și subiectele majore ale literaturii și ale culturii orale care o precedă. Poveștile sunt universal construite în felul acesta pentru că au rolul de a ajuta indivizii și grupurile să dezvolte și să aprofundeze o modalitate proprie de înțelegere a experienței sociale și emoționale. Povestitorul are, prin natura artei de a spune povești, acces direct la experiența mentală a personajelor poveștii. În celelalte arte – muzică, dans, pictură sau sculptură –, accesul nu este nici pe departe atât de ușor ca în narațiunile orale sau scrise. După cum arată Sugiyama, imaginile pot surprinde puncte de vedere unice asupra unei teme, la fel cum muzica poate exprima emoții, însă niciuna dintre aceste arte nu poate reda cu claritate secvențele cauzale complicate ale evenimentelor sau ale intențiilor, lucruri naturale pentru poveste, chiar și în formele ei cele mai rudimentare. Povestea este o oglindă a experienței sociale de zi cu zi. Dintre toate artele, ea este cea mai potrivită pentru a înfățișa structurile imaginative ale memoriei, ale percepției imediate, ale planificării, ale calculului și ale luării deciziilor – atât așa cum le experimentăm

Scanned with OKEN Scanner

noi, cât și așa cum înțelegem că le experimentează ceilalți. Povestea este însă capabilă să ne ducă și dincolo de obișnuit, iar în asta constă capacitatea ei de a ne extinde mintea.

Înțelegerea intelectuală și emoțională a minții celuilalt este o abilitate distinctă, care apare în mod spontan în jurul vârstei de doi ani și este de obicei complet dezvoltată pe la cinci ani. Este o adaptare evolutivă separată – nu o simplă generalizare făcută cu ajutorul inteligenței –, lucru dovedit de faptul că se dezvoltă armonios și fără efort. Caracterul său funcțional specific este demonstrat, de altfel, de tristul fapt că există o afecțiune care îi poate inhiba dezvoltarea, fără să afecteze însă și celelalte capacități intelectuale: autismul. Copilul autist suferă, în diferite grade, de o deficiență neurologică care constă în incapacitatea de a se folosi de imaginație pentru a înțelege ce se află în mintea celorlalți – o problemă care se extinde și la incapacitatea de a aprecia ficțiunea, de a simți empatie și de a aprecia ironia sau glumele.[12] Copiii autiști pot fi foarte inteligenți: matematica sau manipularea manuală, spre exemplu, activități care nu au legătură cu interpretarea gândurilor sau a emoțiilor, nu le ridică niciun fel de probleme. Autiștii sunt normali la nivel intelectual din toate punctele de vedere, cu excepția faptului că au mari dificultăți în a învăța cum să comunice cu ceilalți, ceea ce demonstrează că empatia pe care o considerăm esențială în procesul de joacă imaginară și în aprecierea poveștilor (ca să nu mai vorbim de empatia umană obișnuită) nu este învățată, ci înnăscută.

Pentru teoreticiana literară Lisa Zunshine, funcția de citire a minții pe care o are literatura este deosebit de interesantă. Ea susține că această funcție este intens utilizată în scrierile moderne, dar a fost folosită și în culturile orale. În ficțiune, ne exersăm abilitatea de a citi gândurile personajelor literare, mai ales în ceea ce privește multitudinea de intenții ale acestora. Zunshine consideră că narațiunile fictive „se bazează pe manipularea și instigarea tendinței noastre de a urmări *cine* gândește, dorește și simte ceva și *când*"[13]. Ficțiunea „ne pune

Scanned with OKEN Scanner

în mișcare, ne întărâtă și ne împinge la limită capacitatea de a citi gândurile". Pentru ea, constrângerile cognitive care există în descâlcirea relației dintre personaje și stările lor mentale determină ca ficțiunea să le transforme într-o enigmă. Capacitatea cititorului uman de a urmări intențiile și gândurile personajelor, trebuie spus, este serios amenințată de complexitatea ficțiunii: „John știa că Jane credea că Bill se gândea că Betty voia să se mărite cu George" este de obicei maximumul capacității noastre de înțelegere. Plăcerea literară a multor cititori, cel puțin în parte, provine chiar din încercarea de a descâlci aceste straturi de intenționalitate. Dacă acest lucru este suficient sau nu pentru a explica originea evolutivă a povestirii este o altă problemă. („Telemac se întreba dacă mama lui luase în considerare că Odiseu se temea de posibilitatea că, odată întors acasă, ea ar fi crezut că n-o mai iubește" nu are prea multă eleganță homerică; de altfel, Zunshine însăși recunoaște că reprezentările mentale din scrierile timpurii precum *Beowulf* nu sunt atât de complexe precum cele din cărțile lui Henry James.) Însă Zunshine are cu siguranță dreptate atunci când afirmă că explorarea gândurilor altcuiva, la nivel individual sau prin intermediul povestitorului, este una dintre plăcerile ficțiunii, atât în literatura scrisă, cât și în poveștile orale.

Ideea că literatura și predecesoarele ei străvechi sunt o modalitate de explorare imaginară a vieții intelectuale și emoționale a fost analizată cu grijă de cercetătorul Joseph Carroll. Poziția lui este similară cu cea propusă de Tooby și Cosmides, precum și cu ipoteza lui E.O. Wilson din *Consilience*, care susține că artele, în general, și literatura și poveștile orale, în special, se află în serviciul unei trăsături adaptive proprii unei specii care, grație creierului său imens și situațiilor complexe cărora trebuie să le facă față (în special în relație cu alte ființe umane), s-a ridicat deasupra reacțiilor simple, de rutină la mediu, specifice celorlalte animale. Evoluția oamenilor din Pleistocen dincolo de instinctele animale automate a creat

Scanned with OKEN Scanner

însă și anumite probleme: confuzia și incertitudinea în alegerea modurilor de a acționa. „Nu a fost suficient timp ca ereditatea umană să facă față vastelor posibilități contingente relevate de inteligența superioară", spune Wilson. „Arta a umplut golul"[14], permițându-le oamenilor să dezvolte răspunsuri mai flexibile și mai rafinate la noile situații apărute.

Carroll este parțial de acord cu Pinker că experimentele de gândire ficționale sunt o modalitate potrivită de a explica originea poveștilor.[15] Însă respinge ideea, care apare la Freud, că ficțiunea poate fi înțeleasă și ca fantezie plăcută, precum cheesecake-ul lui Pinker. Ficțiunea este mai mult decât plăcere, susține Carroll, „fiindcă ne reglează complexa organizare psihologică și ne ajută să cultivăm capacitatea socială adaptivă de a pătrunde cu mintea în experiența" celorlalți:

> Experiența cititului – sau echivalentul auditiv din tradițiile orale care preced literatura – este oarecum asemănătoare cu experiența visului și cu experiența simulatoarelor de „realitate virtuală". Este o experiență de cufundare subiectivă într-o lume imaginară, o lume în care motivele, situațiile, persoanele și evenimentele operează dramatic, într-o secvență narativă. Spre deosebire de vise, majoritatea operelor literare au o ordine conceptuală clară – o ordine „tematică". Însă, la fel ca visele, și spre deosebire de alte forme de ordine conceptuală conștientă – știința, filozofia, cercetarea academică – literatura este legată direct de sistemele de reacție activate de emoții. Lucrările de literatură formează astfel un spațiu de intersecție între cele mai emoționale și subiective părți ale minții și cele mai abstracte și cerebrale.[16]

Perspectiva lui Carroll este atrăgătoare pentru că are potențialul de a explica *saturația emoțională*, o proprietate importantă, dar curioasă, prezentă practic în toate artele, pe care am inclus-o deja în lista de criterii ale artei din Capitolul 3. Operele de artă, orice formă ar lua – cu siguranță, poveștile și teatrul, dar și muzica, poezia și dansul, pictura și sculptura –, au capacitatea de a incita sau de a manipula răspunsuri

Scanned with OKEN Scanner

emoționale rapide, în diferite situații narative sau dramatice. Însă în cazul operelor de artă, emoția nu izbucnește, să zicem, la jumătatea narațiunii, deși poate apărea și poate fi simțită în mai multe momente ale poveștii (sau ale melodiei). Senzațiile emoționale sunt resimțite de obicei *de-a lungul întregii experiențe a operei de artă*. Altfel spus, ficțiunile nu sunt un conținut narativ la care emoția se adaugă abia ulterior. Ele au tendința de a stabili o tonalitate, o atmosferă sau o senzație încă de la început și se folosesc încontinuu de emoție. O piesă de teatru, de exemplu, poate să conțină o întorsătură dramatică de situație, iar o melodie poate să aibă o modulație neașteptată de la gamă minoră la una majoră, astfel de momente având capacitatea de a fi culmi emoționale. Operele de artă sunt însă saturate emoțional în sensul că exprimă și explorează experiențe afective foarte diverse într-un mod coerent, în totalitatea lor. Într-o piesă de Cehov, să zicem, senzația de univers al emoției apare aproape imediat, încă din prima scenă. Același lucru este valabil și pentru mare parte din poezie și muzică: emoția nu este adăugată narațiunii sau structurii de dezvoltare a operei, ci este o stare care impregnează întregul.

Trebuie spus că saturația emoțională, așa cum am prezentat-o aici, pare să fie înțeleasă și acceptată ușor de publicul iubitor de artă de oriunde. Din câte am observat eu, este o caracteristică spontană a artei de pretutindeni, la fel ca mimesisul sau admirarea abilităților. Esteticienii indieni folosesc cuvântul sanscrit *rasa* pentru a descrie „savoarea" emoțională specifică operei de ară; la fel, am văzut limpede aceste tonuri emoționale în cazul dansurilor tradiționale din Noua Guinee. Acceptarea emoției ca parte intrinsecă a artei pare să fie o piatră de temelie a naturii umane, dar și a naturii artei. În principiu, lucrurile ar fi putut să stea și altfel, însă acest lucru nu s-a întâmplat. De exemplu, publicul de peste tot consideră că este natural și nimerit ca filmele să aibă o coloană sonoră care să sublinieze sau să interpreteze emoțiile implicate

Scanned with OKEN Scanner

în poveste; până și primele filme, cele mute, erau însoțite de muzică. Nu cred să existe nicăieri o comunitate care să considere că muzica din filme este nepotrivită sau inutilă; toată lumea înțelege imediat importanța muzicii din film. Naturalețea muzicii de film este similară cu cea a operei, însă ea poate fi reprezentată la fel de bine de cântecele de dragoste ale trubadurilor, de Schubert, Beatles sau cântăreții din zilele noastre. Nu în ultimul rând, faptul că îmbinarea narațiunii cu muzica sporește emoția poate fi observat în cazul experiențelor estetice deconcertante, ca atunci când diferite aspecte ale operei produc emoții variate (cine nu crede asta ar trebui să citească Emily Dickinson pe muzică de Beethoven).

Ficțiunea ne oferă modele, hărți mentale pentru viața emoțională. Aceste hărți, susține Carroll, trebuie să fie „saturate emoțional și intens imaginative". Din acest punct de vedere, arta este o adaptare a individului, pentru că îl ajută să-și cunoască emoțiile specific umane și în felul acesta să navigheze prin viață controlându-și emoțiile, în loc să fie controlat de ele. După spusele lui Carroll, „dovezile pentru asta apar în fiecare colț cultural al lumii, pentru că literatura și poveștile orale ajung în lumea motivațională a indivizilor, modelându-le și direcționându-le sistemul de credințe și comportamentul".

Deși nu se referă la Aristotel sau la cercetarea psihologică a jocurilor imaginare ale copiilor, Carroll vorbește despre atenția constantă pe care Dickens o oferă acestor jocuri și absenței lor nenaturale, așa cum se întâmplă în cazul copiilor abuzați sau neglijați. Tom și Louisa Gradgrind din *Timpuri grele* sunt în mod tragic privați de artă și literatură de către tatăl lor, un ideolog al utilitarismului, ceea ce îi afectează emoțional și moral. Esther Summerson, protagonista din *Casa umbrelor*, crește într-o lume lipsită de afecțiune; supraviețuiește inventându-și o lume imaginară doar a ei. Este un spațiu imaginar, privat, în care stă de vorbă cu păpușile și își creează o afectivitate umană normală, pentru a-și menține

Scanned with OKEN Scanner

natura emoțională vie, până când desfășurarea acțiunii o favorizează și reușește să se mute într-un mediu mai bun. „Conversațiile pe care le are cu păpușa nu sunt fantezii plăcute, ci încercări disperate și eficiente de salvare personală." Carroll îl menționează și pe David Copperfield, copilul abuzat care descoperă lângă dormitorul lui cărțile uitate și prăfuite ale tatălui său mort: *Tom Jones*, *Humphrey Clinker*, *Don Quijote* și *Robinson Crusoe*. Criticându-l pe Pinker, Carroll își argumentează poziția astfel:

> În aceste cărți, David nu găsește doar o bucățică de cheesecake mental, șansa de a avea fantezii tranzitorii în care dorințele să-i fie împlinite. Găsește imagini puternice și vii ale vieții umane, pline de simțirea și de cunoașterea oamenilor extrem de capabili și împliniți care le-au scris. Prin acest contact cu posibilitățile umane, el reușește să scape de limitele degradante ale mediului local. Nu evadează din realitate; evadează dintr-o realitate împovărătoare pentru a ajunge în lumea largă a posibilităților umane sănătoase. [...] Își îmbunătățește propria condiție de ființă umană și prin asta dă dovadă de acel avantaj adaptiv pe care îl poate oferi literatura.[17]

Am putea fi tentați să ne îndoim de o teorie a ficțiunii care se folosește de personaje ficționale pentru a se susține. Ar fi însă greșit să-l criticăm pe Carroll pentru asta. În definitiv, oricât de melodramatice sunt personajele romanelor sale, Dickens este un foarte fin observator al naturii umane, iar portretele pe care le face copiilor sunt foarte complexe și profunde. Chiar dacă poate este nedrept cu Mill și cu utilitariștii, lucrurile pe care le spune despre copilărie și tinerețe nu au la bază considerente ideologice. Iar explorarea și cultivarea emoțiilor pe care Carroll le observă la Dickens, se întâmplă de fapt în toată lumea, de fiecare dată când copii pornesc televizorul sau pun un DVD să vadă – nu o dată, ci de douăzeci de ori – o versiune animată a unei povestiri clasice de Dr. Seuss sau o fabulă animată Disney.

Scanned with OKEN Scanner

Semnificația unei opere literare nu se află în evenimentele pe care le relatează, ci în felul în care sunt interpretate aceste evenimente. La rândul ei, interpretarea implică o referință necesară, un *punct de vedere*, pe care Carroll îl definește ca „loc al conștiinței sau al experienței în care se află orice semnificație". Inspirat de criticul M.H. Abrams, acesta susține că un punct de vedere interpretativ este constituit din trei elemente: autorul, personajul reprezentat și publicul. Aceste trei elemente se unesc în experiența cititorului. Rezultă că descoperirea cărților tatălui își trage semnificația, cel puțin parțial, din faptul că David Copperfield face cunoștință, după cum spune Carroll, cu „oamenii extrem de capabili și împliniți care le-au scris". Importanța ficțiunii depinde parțial de existența unei tranzacții comunicative între cititor și autor – înțeles ca autor real, nu implicit sau postulat. Zunshine și alți teoreticieni orientați mai degrabă către cogniție susțin că citirea gândurilor și distingerea diferitelor niveluri de intenționalitate sunt o tranzacție între cititor și personajele poveștii, fiindcă într-o poveste pot exista mai multe puncte de vedere. Dar există o tranzacție și între cititor și autor, cel din urmă fiind considerat de cititor o persoană reală, creatorul poveștii, cel care negociază între diversele puncte de vedere – cele ale personajelor ficționale, cel al autorului și cel al cititorului. Aceste trei elemente sunt prezente în orice experiență a ficțiunii; de fapt, acestea sunt toate elementele operative.

Asta nu înseamnă că publicul nu se schimbă (după cum vom vedea în Capitolul 8, din această schimbare se dezvoltă interesul nostru pentru recuperarea semnificațiilor și a valorilor publicului originar al operelor istorice). Mai mult, autorii pot încerca să se ascundă în spatele naratorilor și al autorilor impliciți. Cu toate acestea, autorul rămâne motorul principal, cel care încearcă să controleze spectacolul, care interpretează personajele, acțiunile lor și evenimentele care le afectează. Autorii încearcă să facă acest lucru convingând, manipulând, flatând, plantând indicii, adoptând un anumit ton și așa mai

Scanned with OKEN Scanner

departe, totul pentru a atrage cititorul și a crea o interpretare convingătoare, inclusiv a evenimentelor ambigue. Asta face ca experiența poveștii să fie inevitabil socială. Povestea nu este doar despre o viață socială imaginară; mai degrabă, prezența palpabilă a autorului face ca poveștile să fie în primul rând evenimente comunicative și, astfel, sociale.

Un exemplu adus de Carroll pentru un scop oarecum diferit poate ilustra foarte bine argumentul meu: episodul fermecător din *Mândrie și prejudecată*, în care domnul Collins se prezintă casei Bennet într-o scrisoare pe care familia o citește. Scrisoarea este, după cum bine spune Carroll, „o mostră teribilă de infatuare și aroganță"; în același timp, o bună parte din caracterul membrilor familiei Bennet iese la iveală prin felul în care mama, tatăl și surorile reacționează la ea. Sora cea mare, mult prea binevoitoarea Jane, este uimită de scrisoare, dar îl creditează pe domnul Collins cu intenții bune. Obtuza Mary, sora mijlocie, răspunde anost că îi place stilul domnului Collins. Mama, în modul ei tipic, reacționează oportunist, căutând posibile avantaje în această situație. Doar Elizabeth și tatăl ei remarcă ce caraghioasă este scrisoarea. Se poate vedea aici o afinitate de temperament între cei doi, dar și o percepție sănătoasă, care le lipsește celorlalți. Mai există însă doi indivizi care fac parte din ceea ce Carroll numește „cercul inteligenței și al judecății". Primul este chiar Jane Austen, autoarea romanului *Mândrie și prejudecată*. Ea a fost o persoană reală, iar personalitatea ei rațională și ageră se simte la fiecare pagină. (Desigur, unii critici susțin cu mândrie că până și această prezență ar fi de fapt o invenție iscusită a lui Jane Austen, însă dincolo de ușile seminarului de teorie literară poveștile reale cu autori cunoscuți sunt citite ca fiind scrise de oameni reali.) Al doilea individ ești tu, cititorul cărții. Crearea romanului *Mândrie și prejudecată* și experiența pe care o are cititorul atunci când îl citește aduc laolaltă toate aceste puncte de vedere.[18] Romanciera creează sentimentul de sensibilitate comună, dar nu pentru toată lumea. Oferindu-i

Scanned with OKEN Scanner

cititorului impresia de intimitate câștigată, ea îi accentuează și îi cultivă perspectiva. Includerea în acest cerc select îi aduce plăcere cititorului.

Dacă asta face ca literatura să semene cu un fel de bârfă imaginară, atunci așa să fie. O bună parte din ceea ce a primit publicul din povestirile divertismentului de masă, inclusiv din telenovele și romanele de dragoste, este de fapt o extensie a plăcerii provocate de bârfă: descoperirea motivațiilor ascunse ale cuiva, spălatul rufelor în public și alte asemenea.[19] Asta n-ar trebui să ne schimbe părerea nici despre Jane Austen, nici despre romanele de dragoste publicate de editura Harlequin. Bârfa nu este întotdeauna malițioasă sau o pierdere de vreme, poate fi și un mijloc de dobândire a unor abilități și informații utile. Bârfa le face multora plăcere, fiindcă a avut valoare adaptivă în mediul ancestral, ascuțind percepția și înțelegerea umane. Shakespeare, Tolstoi, Dickens și George Eliot se folosesc de această plăcere naturală pentru a crea literatură de calitate, mergând mult dincolo de ceea ce se poate vorbi pe la colțuri. Într-un fel, Jane Austen ne ține și ea la bârfă – probabil cele mai elegante, profunde și inteligente bârfe puse pe hârtie vreodată. Carroll, care apreciază mai degrabă arta înaltă, ar putea obiecta la ideea de ficțiune ca fantezie, escapism și divertisment a lui Pinker; și are argumente pertinente pentru a vedea ficțiunea într-un mod diferit, mai cultivat, în vechea tradiție germană a bildungsromanului, pentru care arta era crucială în crearea și dezvoltarea personalității umane. Însă argumentele de acest fel nu-l contrazic în realitate pe Pinker, ci doar arată că povestea poate face mai multe decât admite Pinker și că e posibil să aibă valoare adaptivă.

Perspectiva lui Pinker asupra ficțiunii se potrivește mai bine cu arta populară contemporană (inclusiv cu benzile desenate Marvel, jocurile video sângeroase și majoritatea filmelor), decât cu *Middlemarch*. Nu există însă niciun motiv să negăm că cititorii cărților Harlequin și publicul cinematografelor din prezent preiau hărți cognitive și cadre de reglementare

Scanned with OKEN Scanner

din ficțiunile lor preferate. Teza lui generală despre ficțiunea care edifică pe termen lung nu este pusă la îndoială cu adevărat de noile mecanisme de livrare a povestirii. Dacă poveștile din Epoca de Piatră aveau valoare adaptivă, această valoare ar trebui să se extindă în vremurile noastre și să explice plăcerea pe care ne-o oferă ficțiunea – de la filmele de succes, pline de efecte speciale, ori de la cele de televiziune și thrillerele de categoria B și până la literatura clasică, despre care se poate spune că prezintă, în cuvintele lui Matthew Arnold, „tot ce este mai bun din ceea s-a știut și s-a gândit în lume".

IV

Dacă în tradiția poveștilor găsim plăceri și capacități care au evoluat cu mult înainte de inventarea scrisului – un instinct al povestirii – ce se poate spune despre tendințele înnăscute din structura poveștilor? În istoria criticii, această întrebare s-a dovedit deosebit de dificilă. Aristotel considera că intriga (*mythos* în greacă) este „îmbinarea faptelor"[20] dintr-o poveste. Din toate elementele teatrului, susținea el, intriga este cea mai importantă și cea mai greu de realizat: este primul principiu și „sufletul" tragediei. Poetul german Friedrich Schiller și romanticii credeau că ficțiunile au un număr limitat de intrigi posibile, iar autorul francez din secolul al XIX-lea Georges Polti, inspirat de Goethe, a făcut o listă a tipurilor de intrigă pentru a descrie „cele treizeci și șase de situații dramatice". Lista lui Polti, care a devenit populară în lumea scriitorilor și încă este în circulație (chiar și printre creatorii de jocuri video), nu este propriu-zis un set de intrigi, ci un catalog de situații care pot fi folosite în construirea intrigii: „judecata eronată", „pierderea unei persoane iubite", „imprudența fatală", „sacrificiul de sine pentru un ideal" și așa mai departe.[21] Polti a discreditat ideea de intrigă ca plan, însă rămâne un fapt că poveștile din toate culturile par să aibă aceleași tipare

Scanned with OKEN Scanner

recognoscibile. Este posibil ca aceste tipare să fie legate de tendințele noastre înnăscute?

Recent, criticul și jurnalistul Christopher Booker afirma că oamenii au o predilecție interculturală pentru poveștile construite pe baza a șapte tipuri de intrigă, pe care le-a găsit în poveștile populare ale triburilor care nu cunosc scrisul și cititul, în poemele epice timpurii, în romane, operă și filme. Cercetarea lui începe în vara lui 1975, când publicul s-a înghesuit în sălile de cinema pentru a vedea o poveste despre un rechin ucigaș care terorizează o stațiune din Long Island. *Fălci* spune povestea a trei bărbați curajoși care merg pe mare într-o mică barcă de pescuit și, după un punct culminant sângeros, în care reușesc să ucidă monstrul, aduc pacea și liniștea în mica lor localitate – o poveste foarte similară celor apreciate de saxonii îmbrăcați în piei de animale și adunați în jurul focului acum 1200 de ani. În *Beowulf* e vorba tot de o comunitate terorizată de un monstru, Grendel, care trăiește într-un lac din apropiere și își rupe victimele în bucăți. Eroul Beowulf readuce pacea în comunitate după un punct culminant sângeros, în care monstrul este ucis. *Beowulf* și *Fălci* sunt exemple pentru primul tip de intrigă din lista lui Booker. Inițial, acesta vorbește despre șapte tipuri de intrigă, dar ulterior mai adaugă două, numărul total ajungând la nouă:

> „Înfrângerea monstrului" apare în nenumărate povești, de la *Epopeea lui Ghilgameș* și *Scufița Roșie* până la filmele cu James Bond, ca *Dr. No*. Acest tip de conflict are la bază de obicei încercările prin care trece eroul – inclusiv evadarea din ghearele morții – și se încheie cu salvarea comunității sau chiar a lumii întregi de amenințarea răului.
>
> „De la zdrențe la bogăție". Booker pune în această categorie *Cenușăreasa*, *Rățușca cea urâtă*, *David Copperfield* și alte povești care urmăresc personaje cu începuturi modeste, pline de lipsuri și suferință, dar care grație calităților sau frumuseții lor au parte de un final fericit.

Scanned with OKEN Scanner

Poveștile de „aventură", în care un erou, de obicei înconjurat de ajutoare, călătorește în lume și luptă împotriva forțelor răului pentru a câștiga o comoară (sau, în cazul lui, Odiseu, pentru a-și recupera soția și căminul). Eroul nu doar găsește comoara, ci salvează și fata, cei doi devenind în final rege și regină.

„Călătoria și întoarcerea" este exemplificată de *Robinson Crusoe*, *Alice în Țara Minunilor* și *Mașina timpului*. Protagonistul iese din experiența cotidiană și intră într-o lume străină, din care de obicei se întoarce după o evadare spectaculoasă.

În „comedii" precum *Visul unei nopți de vară*, *Ce înseamnă să fii onest* sau *S-a întâmplat într-o noapte*, confuzia rezistă până la final, când eroul și eroina sunt uniți în dragoste.

„Tragedia" vorbește despre omul care întrece măsura și despre consecințele acestui lucru, ca în *Orestia*, piesele lui Sofocle despre Oedip, *Hamlet* sau nenumăratele producții de la Hollywood.

Poveștile despre „renaștere" au ca centru personaje precum Scrooge al lui Dickens, Albă-ca-Zăpada sau Raskolnikov al lui Dostoievski.

În finalul cărții, Booker adaugă la aceste tipuri încă două:

„Revolta" – pentru a cuprinde intrigi de tipul celei din *O mie nouă sute optzeci și patru* – și „misterul", pentru a include romanele polițiste inventate mai recent.[22]

Booker exemplifică tipurile de intrigă cu ajutorul literaturii grecești și romane, al basmelor, al epopeilor europene, al pieselor de teatru, al poveștilor arabe și japoneze, al operelor – de la Mozart la Richard Strauss –, al poveștilor populare amerindiene și aborigene, precum și cu ajutorul filmelor, începând cu cele mute și până la cele de astăzi. Tipologia lui este plauzibilă, cel puțin în ceea ce privește tradițiile literare mai vechi de două sute de ani. Ambiguitatea și cinismul modernismului, observă el, au îndepărtat literatura de rolul moral pe care

Scanned with OKEN Scanner

l-a avut povestirea de-a lungul istoriei. Booker vede aici un eșec: literatura contemporană, spune el, „și-a pierdut intriga". În opinia lui, literatura modernă și-a pierdut compasul moral din cauză că a oferit prea multe modele de antieroi și a pus prea mult accentul pe ambiguitățile morale ale vieții.

Booker susține că psihologia care stă la baza clasificării sale tipologice este teoria simbolismului și a arhetipurilor a lui Carl Jung, pe care o prezintă în așa fel încât aproape că pare psihologie evoluționistă:

> Carl Jung s-a întrebat cum e posibil ca la nivel profund să fim construiți psihologic în același fel [...], așa cum suntem cu toții „programați" să ne dezvoltăm fizic. E ca și cum individualitatea noastră apare numai la un nivel superficial al psihicului, iar pentru fiecare dintre noi problema constă în încercarea de a face față „programului" de dezvoltare, pregătit pentru noi de inconștientul profund.[23]

Altfel spus, Booker este interesat în primul rând de motivele pentru care „anumite imagini, simboluri și forme apar în povești atât de des încât recurența lor nu poate fi explicată doar prin transmiterea culturală". Răspunsul la această întrebare presupune sondarea inconștientului, pentru a descoperi ceea ce Jung numea *arhetipuri*, „străvechile văi ale râurilor de-a lungul cărora circulă curenții naturii noastre psihice actuale", ca să păstrăm formularea lui Jung. Booker crede că în aceste structuri arhetipale pot fi descoperite „semnificația primară și scopul acestor tipare ce stau la baza spunerii de povești".

Proiectul lui Booker ne aduce aminte de locul straniu ocupat de Jung în istoria intelectuală. În ciuda constructivismului social care predomină de câteva generații, Jung pare cu adevărat profetic: el a susținut ideea că există un anumit conținut psihologic înnăscut – de natură umană – ascuns sub diversitatea nesfârșită a expresiilor culturale. În tradiția lui Jung, Booker are dreptate să susțină că transmiterile dintre

Scanned with OKEN Scanner

culturi nu pot explica asemănarea dintre poveștile din întreaga lume. Cu toate acestea, e o iluzie să ne imaginăm că vom descoperi „semnificația primară și scopul" tiparelor poveștilor în teoria lui Jung despre arhetipuri și simboluri. Teoriei jungiene îi lipsește tocmai o explicație plauzibilă a semnificației și a scopului, adică a motivelor pentru care ar trebui să existe aceste presupuse arhetipuri; Jung nu vorbește decât despre autorealizare ca scop ultim al acțiunii și gândirii umane. Psihologia jungiană și teoria arhetipurilor nu au nimic din puterea de convingere și rigoarea pe care le are teoria lui Darwin cu privire la selecția pentru supraviețuire și reproducere.

De fapt, interpretarea ficțiunii din perspectivă jungiană intră în conflict cu interpretarea darwinistă în mai multe privințe. Booker, spre exemplu, urmând perspectiva jungiană, consideră că personajele negative din povești sunt „figuri întunecate" și egoiste care simbolizează egotismul, egoismul individului. Puterea întunecată a egoului este sursa răului, alături de o altă idee jungiană, negarea laturii „feminine" a interiorității antagonistului. Darwinistul poate accepta că egotismul stă la baza răutății unor personaje ca Edmund din *Regele Lear*. Însă cum rămâne cu Grendel din *Beowulf* sau cu rechinul din *Fălci*? Nu este atât de clar că egotismul este un indice al răului. Oedip este indiscutabil mai egotist decât Iago, dar acesta din urmă are o cruzime teribilă care îl face mult mai rău. Răutatea dinozaurilor din *Jurassic Park* sau a ciclopilor din *Odiseea* nu vine din egotism sau din egoism. Cine ar putea spune că Godzilla este un monstru egoist? „Egoist" este un termen pe care nu-l putem folosi decât în cazul oamenilor și, poate, în cazul animalelor din poveștile populare, care de fapt reprezintă oameni. În termeni darwiniști însă, monștrii imenși, înfometați și periculoși care apar mereu în ficțiune ca amenințări dramatice pot fi explicați direct ca adaptări din Pleistocen. În context evoluționist, explicațiile care fac trimitere la simboluri sunt un fel de a cincea roată la căruță: oamenii învață fără probleme să se ferească de șerpi sau de animalele care rag

Scanned with OKEN Scanner

și își arată colții mari și ascuțiți. De altfel, prezența egotismului în ficțiune – voința individuală în dauna nevoilor celorlalți – poate fi explicată mult mai ușor de darwinism decât de orice sistem de simboluri sau arhetipuri.

Intrigile organizează ficțiunea. Pe de altă parte, chiar dacă pot fi împărțite într-un anumit număr de tipuri, asta nu explică existența lor. Intriga este o structură de acțiuni și de evenimente, „îmbinarea faptelor", cum spunea Aristotel. Evenimentele pot fi întâmplătoare, însă acțiunile trebuie să fie motivate, produse de cauzalitatea intenției umane. Oedip face ceea ce face, la fel ca orice alt personaj de ficțiune, dintr-un motiv sau altul (cunoscut, neclar sau necunoscut), indiferent dacă rezultatele acțiunilor sale sunt previzibile sau nu. Prin urmare, critica nu va aprecia un autor care spune că acțiunile personajului său „sunt nemotivate". De fapt, o poveste total lipsită de motivații ar pune în discuție însăși ideea de poveste. O piesă de teatru în care un bărbat își face o cană de ceai, apoi o varsă în chiuvetă fără să o guste, iar apoi face alta, o aruncă și pe aceasta, apoi face alta și tot așa până la finalul piesei poate fi un experiment dadaist sau o ilustrare a unei tulburări obsesive, însă nu poate fi numită poveste, ci cel mult antipoveste. Motivația personajului, așa cum spuneam mai devreme în acest capitol, implică exprimarea voinței, de obicei în direcția îndeplinirii unei dorințe și împotriva obstacolelor și a opoziției de orice fel.

Aristotel, care nu era interesat de alte tipuri de intrigă dincolo de tragedie și de comedie, a înțeles prea bine că intriga este o „îmbinare a faptelor", un aranjament de motivații, o dorință de îndeplinit în ciuda oricăror obstacole. Scrie o poveste despre un personaj, spunea Aristotel, și vei vedea că alternativele logice sunt limitate. În tragedie, de exemplu, fie i se întâmplă lucruri rele unui personaj pozitiv (lucru injust și respingător), fie i se întâmplă lucruri rele unui personaj negativ (lucru corect, dar plictisitor). Sau i se întâmplă lucruri bune unui personaj negativ (lucru injust, din nou). Amărăciunea

Scanned with OKEN Scanner

tragică apare atunci când lucruri rele i se întâmplă unui personaj pozitiv, însă imperfect: deși poate că nu și-a meritat soarta, Oedip și-a făcut-o cu mâna lui, din cauza aroganței. Aristotel înțelege și relațiile dramatice în același spirit rațional. Conflictul dintre străini sau cel dintre inamici naturali nu prezintă interes. Interesul este trezit de lupta plină de ură dintre oameni care ar fi trebuit să se iubească – o mamă care își ucide copilul pentru a-și pedepsi soțul sau doi frați care luptă până la moarte. Aristotel știa aceste lucruri din teatrul epocii sale, la fel cum scenariștii de astăzi îl știu din telenovele.

Ideile lui Aristotel despre povești și teatru sunt valabile și astăzi pentru că surprind faptul că substanța teatrului este reprezentată de acțiune și de emoțiile care o însuflețesc. Temele teatrului grec sunt întemeiate pe emoții ca dragostea erotică sau familială, simțul onoarei, loialitatea civică, inevitabilitatea morții etc. Booker, pe de altă parte, nu a descoperit arhetipuri în sensul jungian, adică tipare de intrigă, ci teme profunde, care ne fascinează mereu. Să facem o analogie lămuritoare: dacă ești atent la planul arhitectural al celor mai multe locuințe, vei vedea tipare durabile, în ciuda varietății. Dormitorul, spre exemplu, este separat de bucătărie. Bucătăria se află în apropierea sufrageriei. Ușa de la intrare în casă nu se deschide direct în camera copilului sau în baie. Sunt aceste tipare arhetipuri jungiene ale planurilor arhitecturale? Nici pe departe. Viața de zi cu zi impune separarea logică a camerelor: locuri în care să se poată dormi, găti, depozita pantofii, face baie și privi la televizor. De fiecare dată când viața familiei devine suficient de prosperă pentru a-și permite să locuiască în camere separate, lucrul acesta se va întâmpla. Aceste tipare de cameră nu își au originea în niște imagini mentale, ci în funcțiile camerelor însele, acestea fiind la rândul lor rezultatul altor aspecte: relațiile de familie, preferințele în ceea ce privește prepararea mâncării, concepția despre sex, dorința de intimitate etc.

Scanned with OKEN Scanner

Așa se întâmplă și cu poveștile. Temele de bază și situațiile ficționale sunt produsul intereselor fundamentale, evolutive pe care oamenii le au în legătură cu dragostea, moartea, aventura, familia, justiția și depășirea obstacolelor. „Reproducere și supraviețuire" este sloganul evoluționist, care în ficțiune se traduce direct prin temele eterne ale dragostei și morții în tragedie și ale dragostei și căsătoriei în comedie. Poveștile sunt pline de tipuri de personaje relevante pentru aceste teme: tinere frumoase, tineri frumoși și puternici, conducători curajoși, copii care au nevoie de protecție și bătrâni înțelepți. Dacă adăugăm aici amenințările și obstacolele din calea împlinirii dragostei și a destinului – inclusiv ghinionul, răufăcătorii și simpla neînțelegere –, avem deja toate componentele literaturii. Intrigile nu sunt așadar arhetipuri inconștiente, ci structuri care derivă inevitabil – după cum spunea Aristotel și după cum arată estetica darwinistă – din dorința instinctivă de a spune povești despre caracteristicile de bază ale condiției umane.

V

Tehnologiile moderne folosite în crearea și savurarea ficțiunii sunt complet diferite de statul în jurul focului și de ascultarea poveștilor din Pleistocen. Cu toate acestea, evoluția tehnologică nu înseamnă atât de mult pe cât ne-am putea aștepta. Prima inovație străveche în spunerea de povești a fost, cel mai probabil, decizia unui povestitor creativ de a imita diversele voci ale personajelor. Ulterior, odată cu teatrul, a avut loc o evoluție naturală: diverși actori vor juca diferite personaje. Peste mii de ani, următoarea mare inovație a divertismentului de ficțiune a fost probabil inventarea scrisului. Povestea scrisă este eliberată de limitele memoriei povestitorului; acest lucru a dus la creșterea varietății și complexității narațiunilor fictive. La cinci mii de ani după inventarea

Scanned with OKEN Scanner

scrisului, tiparul cu litere mobile al lui Gutenberg a accelerat dezvoltarea literaturii în sensul modern. Prin urmare, cititul și actoria au fost modalitățile esențiale de a spune povești în culturile alfabetizate încă dinainte de *Epopeea lui Ghilgameș* și până în secolul al XIX-lea, iar apoi, odată cu apariția filmelor, până în secolul XXI. Culturile care nu cunoșteau scrisul au continuat să se bazeze – așa cum făcuseră mii de ani – pe povestirea orală și actorie ca modalități de a se bucura de ficțiune.

Din cauză că astăzi sunt atât de prezente în viețile noastre, tindem să supraestimăm importanța filmelor și a videoclipurilor. Oamenii care se bucură de filme și de lumea electronică, dar nu sunt familiarizați cu teatrul tradițional, nu pot înțelege ce spectacol vizual oferea acesta publicului din vremea Renașterii, ca să nu mai vorbim de teatrul de după inventarea luminii electrice, în secolul al XIX-lea. Extravagațele vizuale nu au început odată cu Hollywoodul, ci foarte probabil în peșterile din Paleolitic, unde lumina focului și ecoul funcționau ca niște efecte speciale.

Entuziaștii de azi supraestimează și contribuția pe care o au jocurile video ca formă de artă. Jocurile video sunt forme de imaginație complicate și stimulante vizual, care permit publicului să intre în scenă și să participe la acțiune. Pentru fanii jocurilor video, acesta este un avantaj spectaculos. Într-un fel, însă, jocurile de acest fel nu sunt o extensie a artei de a spune povești, ci o întoarcere la precursorii acesteia. Temele și conținutul jocurilor video sunt complexe și pentru adulți, însă logica participării la poveste aduce aminte de servirea ceaiului imaginar de către copii ursuleților de pluș. Jocurile video sunt în primul și în primul rând *jocuri*, cu reguli de participare și capacitatea de a păstra atenția vie datorită rezultatelor care nu se cunosc dinainte. Seamănă cu ficțiunea, dar același lucru se poate spune și despre șah, poker sau Monopoly, toate acestea oferindu-le jucătorilor roluri creative într-o lume imaginară, bazată pe reguli. Jocurile video

Scanned with OKEN Scanner

nu produc un nou tip de divertisment și nici nu îmbunătățesc cu mult vechile tipuri de jocuri și de povești, cu excepția faptului că adaugă efecte vizuale intense și realitate virtuală.[24] (Într-o zi, poate că o versiune a *Regelui Lear* ca joc video le va oferi jucătorilor posibilitatea, dacă joacă suficient de bine, să intre în acțiune și să o salveze pe săraca Cordelia. Indiferent cât de distractiv va fi un asemenea joc, el nu va reprezenta o îmbunătățire a operei lui Shakespeare.)

Cu 2500 de ani înainte ca primul King Kong să se cațăre pe o machetă a Empire State Building, Aristotel spunea că „elementul spectaculos" – efectele pe care le au decorul, costumele și mașinăriile (*deus ex machina*) care îți iau ochii, folosite deja în teatrele din Grecia – este, în ciuda popularității sale, cel mai puțin important aspect teatrului. Cel mai important aspect este intriga captivantă, de fapt cel mai dificil lucru pe care trebuie să-l realizeze dramaturgul – mai dificil decât personajele sau folosirea poetică a limbii. În cinematografia de azi, povestea rămâne în continuare măsura calității unui film. Din acest punct de vedere, puține s-au schimbat de când strămoșii noștri stăteau în jurul focului și ascultau povești. Hollywoodul este într-o continuă cursă a înarmării cu efecte speciale; fiecare film trebuie să aibă explozii cât mai mari, antagoniști cât mai urâți, violență cât mai frenetică și realistă, zgomote asurzitoare și scene de luptă care să dureze cât mai mult. Conform regulilor actuale, mulțimile generate de computer trebuie să fie întotdeauna mai mari decât cele din filmele de succes ale lunii precedente.

Efectele speciale atrag multă lume, însă nu pot înlocui plăcerea produsă de o poveste rațională, coerentă și bine spusă. Atracția față de povești este o adaptare înnăscută, evolutivă, universală care apare spontan în copilărie în moduri atât de complexe (la fel ca structura profundă a limbajului), încât, chiar și la nivelul jocurilor de copii, nu poate fi explicată altfel decât ca o trăsătură înnăscută. Faptul că și în prezent suntem captivați, amuzați sau mișcați de poveștile spuse de un singur

Scanned with OKEN Scanner

vorbitor – în jurul unui foc de tabără, lângă dozatorul de apă sau la masă – dovedește că, în relație cu ficțiunea, suntem aceiași oameni ca strămoșii noștri din preistorie. Poveștile bune ne atrag atenția. La fel și povestitorii buni. Despre asta vom discuta în continuare.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 7

Arta și domesticirea de sine a oamenilor

I

Până acum, am vorbit despre felul în care selecția naturală ne poate ajuta să înțelegem frumusețea naturală și artistică. Am avut tendința de a prezenta mintea umană prin analogie cu o unealtă multifuncțională – un briceag elvețian dotat de evoluție cu diferite tipuri de lame mentale și de ustensile folosite pentru rezolvarea problemelor cu care ne-am confruntat în preistorie ca urmare a luptei pentru supraviețuire. Înțeleasă în felul acesta, mintea a evoluat către o gândire cauzală și probabilistică în legătură cu elementele mediului de viață din Pleistocen: alți oameni, animale, plante și obiecte fizice. Acest model scoate în evidență înclinațiile și strategiile folosite în domenii precum preferințele culinare și lucrurile care trebuie evitate, apărarea, siguranța, alegerea habitatului și planificarea imaginară. În toate aceste privințe, briceagul multifuncțional s-a dovedit o analogie potrivită, care a pus accentul pe beneficiile practice pe care le are supraviețuirea în ceea ce privește interesele specializate, pasiunile, lucrurile pe care le respingem, plăcerile, abilitățile, fobiile și aptitudinile intelectuale.

Înțeleasă astfel, moștenirea Pleistocenului explică tendințele care stau la baza peisagisticii sau a amenajării grădinilor, care reflectă preferințe străvechi în alegerea habitatului. În mod similar, capacitățile imaginative remarcabile ale lui *Homo sapiens* – alături de fascinația continuă față de teme

Scanned with OKEN Scanner

precum pericolul fizic, competiția pentru putere, dragostea sau explorarea – sunt cruciale pentru caracterul universal al spunerii de povești. Din punct de vedere istoric însă, portretistica și literatura înseamnă mult mai mult decât pot explica factorii selecției naturale. Abordarea mea de până acum a ignorat câteva caracteristici importante din lista de criterii din Capitolul 3: abilitatea, stilul și sentimentul de împlinire – valori pe care le admirăm în artă. Inteligența și creativitatea umane sunt cele care transformă peisajele atrăgătoare și schema intrigii în opere picturale sau literare.

Selecția naturală arată că supraviețuirea într-un mediu ostil este fundamentală pentru evoluția preistorică a oricărei adaptări. Dar dacă arta este o adaptare, supraviețuirea singură nu poate explica existența artei. Motivul este evident: obiectele și spectacolele artistice sunt printre cele mai opulente, extravagante, strălucitoare și costisitoare creații ale minții umane. Arta consumă timp, energie intelectuală, forța fizică, resurse prețioase. De cealaltă parte, selecția naturală este economică și cumpătată, tinde să elimine ineficiența și risipa. Organele și comportamentele animalelor sunt modelate de selecția naturală pentru a ajuta specia să supraviețuiască și să se reproducă, prin utilizarea cât mai eficientă a resurselor locale. Evoluția prin selecție naturală este un contabil foarte strict, care calculează potențialele adaptări în funcție de costuri și beneficii. Cât de ciudat este așadar să argumentezi în favoarea unei geneze darwiniste a artei, care adeseori are tendința de a face excese mult mai costisitoare decât adaptările benefice pentru supraviețuire!

Această problemă nu apare doar când e vorba de evoluția umană, este o problemă generală a teoriei darwiniste. Exemplul clasic este coada păunului, după cum bine și-au dat seama atât Darwin, cât și primii lui critici. Scepticismul inițial al unor oameni de știință, altfel simpatizanți ai teoriei evoluției, față de *Originea speciilor* a fost cauzat de eșecul lui Darwin de a explica excesele naturii: spre exemplu, penajul și cântecul

Scanned with OKEN Scanner

păsărilor. Darwin era foarte conștient de aceste dificultăți. Într-o scrisoare către Asa Gray, trimisă la un an după publicarea *Originii speciilor*, Darwin se referă la această problemă. Înainte să elaboreze teoria evoluției prin selecție naturală, Darwin îi scria lui Gray: „numai gândul la ochi îmi dă frisoane". Până la urmă a rezolvat enigma modului în care a evoluat ochiul, dar s-a lovit continuu de alte obstacole. Acum, se confesa Darwin, „o pană de păun, imediat ce mă uit la ea, îmi face rău".[1] Coada păunului pune de altfel foarte multe probleme principiilor fundamentale ale selecției naturale. Creșterea ei implică multe costuri, are nevoie de multă energie care ar putea fi utilizată în mod diferit de organism. Simpla greutate a acestei panoplii de pene, cu modelul lor cu ochi iridescenți, determină ca păunii să fie vulnerabili la prădători, reducând semnificativ rata de supraviețuire a păsării în habitatele asiatice în care a evoluat. Selecția naturală ar fi trebuit să elimine deja coada păunului. De fapt, selecția naturală n-ar fi trebuit să permită apariția ei.

Pe lângă costurile și pericolul pe care le implică, coada de păun nu respectă principiile evoluției și dintr-un alt motiv. Ținând cont de felul în care mediul, sursele de hrană și prezența prădătorilor influențează animalele, selecția naturală împinge către uniformitate, reinventând constant aceleași adaptări generale. După cum afirmă Geoffrey Miller, „selecția naturală, pentru utilitate ecologică, tinde să producă o evoluție convergentă, în care liniile de descendență evoluează independent către aceeași soluție eficientă și necostisitoare, ca rezultat al acelorași probleme puse de mediul de viață – așa apar caracteristici precum aripile, ochii, dinții, ghearele, inimile și plămânii"[2]. E de așteptat ca selecția naturală să determine ca păsările care evoluează în același mediu să aibă aproximativ același colorit, de exemplu, și să difere numai ca formă sau dimensiune a ciocului, în funcție de nișa pe care o ocupă fiecare specie. Animalele însă încalcă adeseori acest

Scanned with OKEN Scanner

tipar. Păsările pot avea, în același habitat, o varietate nesfârșită de culori.

În secolul al XIX-lea, această variație era de obicei explicată prin faptul că masculii se folosesc de culori pentru a le transmite femelelor că fac parte din aceeași specie. (Acest lucru nu este deloc plauzibil: membrii aceleiași specii trebuie bineînțeles să se recunoască între ei, însă nu e nevoie de penajul unui grangur sau al unui păun pentru asta.) La fel ca în cazul tezei centrale a *Originii speciilor*, Darwin a lucrat mulți ani pentru a găsi o soluție la enigma păunului. Ulterior, a publicat-o în forma finală în ultima lui carte, *Descendența omului și selecția sexuală* (1871). În această lucrare, Darwin propune un principiu nou, puternic și versatil, o a doua mare forță directoare în evoluția psihologică și fiziologică a animalelor: selecția sexuală prin alegerea partenerului.

Selecția sexuală este, la fel ca selecția naturală, ușor de descris, iar efectele ei uriașe asupra aspectului și comportamentului animalelor sunt de cele mai multe ori vizibile. Conform selecției sexuale, coada păunului este un indicator al abilităților fizice și al calității genelor. O coadă mare, colorată și simetrică funcționează ca o reclamă pentru păunițe: „Iată ce păun puternic și sănătos sunt." Dificultatea de a dezvolta și de a supraviețui cu această monstruozitate splendidă arată că păunul care posedă o astfel de coadă este o pasăre puternică. Păunii slabi sau bolnavi nu pot avea cozi adecvate și din acest motiv își vor găsi cu greu partenere. De altfel, preferința păunițelor a fost deja demonstrată experimental: păunii cu cele mai frumoase cozi au și cele mai bune gene. Coada, în afară de faptul că este un indicator al sănătății și al calității genelor, are și o altă calitate reproductivă: urmașul unui păun cu coada splendidă are mai multe șanse să aibă și el o coadă splendidă, ceea ce îl va face atrăgător pentru generația următoare de păunițe, transmiterea genelor cuplului fiind astfel garantată pentru mai multe generații. În același timp, acest proces determină ca preferința păunițelor pentru

Scanned with OKEN Scanner

un anumit penaj să se transmită și ea mai departe. Astfel, selecția sexuală imprimă preferințele care duc la alegerea unui partener în fondul genetic al speciei.

Selecția sexuală e întâlnită peste tot în regnul animal și are capacitatea de a explica acele caracteristici curioase ale animalelor pe care selecția naturală nu le poate elucida. Nu doar penajul bogat și colorat, ci și alte caracteristici, precum simetria corpului, pielea sănătoasă, blana lucioasă, agilitatea, capacitatea de a țopăi cât mai mult în ritualul de curtare, manevrele aeriene complexe, musculatura și forța fizică sunt în parte sau în totalitate produse ale selecției sexuale. De obicei, trăsătura care a evoluat prin selecție naturală este preluată de selecția sexuală, care fie o accentuează puternic, fie o transformă într-un semn de sănătate. Păsările, de exemplu, dezvoltă pene pentru încălzire și zbor. Dar penele pot avea diverse culori, pot crește într-o varietate de forme și pot funcționa ca semne ale vitalității și ale sănătății genetice. Selecția naturală produce de obicei un penaj lipsit de strălucire, tocmai ca pasărea să fie invizibilă în mediul natural și să se poată ascunde cu ușurință în cuib. Selecția sexuală nu este interesată de camuflaj, dimpotrivă, merge exact în direcția opusă pentru a produce forme flamboiante și culori țipătoare. Această ostentație – periculoasă și costisitoare – nu este un produs secundar al cine știe cărui proces evolutiv, ci este chiar scopul selecției sexuale și al etalării condiției fizice.

Selecția sexuală este considerată uneori un caz special al selecției naturale, fiindcă ambele procese cresc șansele de propagare a genelor și de supraviețuire a liniei genetice. Cu toate acestea, lucru știut și de Darwin, mecanismele intrinseci ale selecției naturale și cele ale selecției sexuale sunt fundamental diferite. În selecția naturală, mutațiile întâmplătoare și păstrarea lor selectivă lucrează împreună pentru a îmbunătăți funcțiile organelor și forma de organism necesară supraviețuirii: pancreasul, rinichii, articulațiile, capacitatea de coagulare a sângelui, producția de spermă, vederea

Scanned with OKEN Scanner

binoculară etc. Tot în cadrul selecției naturale există dispoziții evolutive, emoții și tipare comportamentale care influențează direct supraviețuirea sau dorința de reproducere: frica de înălțime, grija la animalele care rag, gustul amar și respingător al alcaloizilor conținuți de plantele otrăvitoare, gustul pentru dulce și gras, plăcerea sexuală. Ficatul funcțional și teama generală de șerpi sunt ambele „sănătoase", în sensul că au fost selectate natural în preistorie și acționează și astăzi. Pentru fiecare dintre noi există zeci de mii de generații de strămoși care fac parte dintr-o linie continuă de oameni care au fost suficient de bine dezvoltați pentru a se reproduce. Acești supraviețuitori și-au transmis caracteristicile, spre deosebire de frații lor mai puțin dezvoltați care au murit – de insuficiență hepatică sau din cauza veninului de șarpe, de exemplu – înainte de a avea ocazia să se reproducă. Frații ghinioniști, mii de generații de unchi și de mătuși, au dispărut; nu sunt strămoșii noștri direcți. Aceștia s-au stins, la fel ca multe alte rude îndepărtate, nenumărați oameni și proto-oameni care nu se temeau de înălțime sau de șerpi, pentru care gustul de dulce și de grăsime nu erau neapărat plăcute și care în perioada lor reproductivă nu s-au bucurat prea mult de plăcerea aventurilor sexuale.

Selecția sexuală, pe de altă parte, a introdus în logica evoluției un factor diferit. În timp ce selecția naturală confruntă specia, care are mutații lente, cu oportunitățile și cerințele mediului extern, selecția sexuală se axează pe relațiile dintre membrii aceleiași specii. Aceste relații pot fi încadrate în două mari clase de competiție. În primul rând, indivizii de același sex concurează între ei pentru a câștiga cel mai bun partener sau cei mai mulți parteneri. Acest tip de selecție sexuală seamănă cumva cu selecția naturală. De cele mai multe ori, implică o luptă dură între masculi, la capătul căreia câștigătorul ia totul. În cazul elefanților-de-mare, mărimea și veghea constantă pot face ca un individ matur să aibă acces la 80% dintre femelele aflate pe un anumit teritoriu litoral. Acest tip

Scanned with OKEN Scanner

de competiție între masculi, observat și la alte animale, precum elanii sau muflonii canadieni, poate duce la lupte pe viață și pe moarte pentru accesul la femele.

Deși fac adeseori obiectul literaturii de ficțiune din întreaga lume, duelurile dramatice până la moarte pentru mâna unei domnișoare sunt rare în cazul oamenilor. Monogamia presupune formarea de perechi, spre deosebire de scenariile în care învingătorul ia totul. Asta înseamnă că femeile și bărbații au tendința de a alege un partener de cea mai bună calitate și cu cel mai bun statut posibil, în funcție de mai multe criterii. Aceste criterii fac parte din sistemul de împerechere uman, al cărui scop nu este distrugerea competiției de același sex, ci *atragerea și seducerea membrilor de sex opus*. Acest al doilea tip de selecție sexuală se desfășoară prin curtare și a influențat evoluția corpului uman; în plus, mai important pentru discuția de față, a influențat – mai mult decât orice alt factor evolutiv – formarea personalității umane, așa cum o știm în prezent. La fel cum, în cazul animalelor, rivalitatea sexuală se manifestă preponderent la masculi, prin perfecționarea armelor ofensive și defensive precum dinții, ghearele și coarnele, în cazul ritualurilor de curtare, femela este de obicei cea care își alege partenerul. Pentru femela de *Homo sapiens*, spre exemplu, importante sunt sentimentele și distincțiile pe care le poate face. Prin urmare, importante sunt calitățile subtile și fermecătoare ale corpului, dar și cele ale minții; de fapt, selecția sexuală este forța motrice care dă sensul „farmecului" în ceea ce privește felul în care ființele umane se privesc unele pe altele.

Motivul pentru care femelele au tendința de a domina selecția sexuală este încorporat în logica evoluției. Povara concepției este mult mai grea pentru femele decât pentru masculi. Fetele ajung la pubertate cu aproximativ patru sute de ovule; vor elimina unul sau, câteodată, două pe lună, până la menopauză, fără să mai producă altele. După ce apare, concepția este urmată de o perioadă de gestație de nouă luni,

Scanned with OKEN Scanner

marcată de stări de rău și mobilitate scăzută. Apoi urmează luni de lactație, în care mama va hrăni și îngriji un prunc înfometat și plângăcios, care va avea nevoie de mulți ani de îngrijire până să ajungă la maturitate, o perioadă mai lungă decât pentru oricare altă specie. Bărbații, în schimb, pot produce în jur de 12 milioane de spermatozoizi pe oră și, în principiu, pot lăsa însărcinate multe femei, pe care ulterior le pot abandona după bunul plac. Astfel, cel mai mare număr de copii născuți de o femeie, o țărancă din Rusia secolului al XIX-lea, a fost de șaizeci și nouă de prunci în douăzeci și șapte de sarcini, unele dintre acestea fiind multiple. Cel mai mare număr de copii ai unui singur bărbat, Mulai Ismail Ibn Sharif, un contemporan de-al lui Ludovic al XIV-lea, se spune că a fost de 1042, făcuți, evident, cu sute de mame diferite. (E o estimare minimală, cea la care s-a oprit numărătoarea.) Un bărbat care insemințează o parteneră iresponsabilă, de calitate inferioară are în continuare șansa de a-și transmite genele, cu un foarte mic cost – de fapt, fără niciun cost dacă abandonează mama și copilul. Pentru femeie, sarcina și creșterea unui copil sunt foarte costisitoare. Această diferență enormă dintre situația sexelor face ca femeile să aibă tendința înnăscută de a fi mult mai atente și pretențioase atunci când își aleg partenerul de procreare. Au nevoie nu doar de un bărbat sănătos, ci și de unul dispus să rămână lângă ele, să le ofere susținere și protecție. (Faptul că femeile sunt mai pretențioase în alegerea partenerului din cauza costurilor inegale ale sarcinii este demonstrat de faptul că la speciile la care costurile sunt suportate mai degrabă de mascul – așa cum se întâmplă la căluții-de-mare, de exemplu –, masculii sunt cei care au mai multe pretenții în alegerea partenerei. Această răsturnare de roluri este însă rară și nu apare la nicio specie de mamifere.)

Ideea că un bărbat ar putea – ca un elefant-de-mare – să controleze sute de femei organizate într-un harem arată cât de mult ne-au îndepărtat unele structuri politice și religioase din ultimii zece mii de ani de scena preistorică, în care

Scanned with OKEN Scanner

au evoluat preferințele sexuale ale vânători-culegătorilor. Grupurile mici și mobile de oameni care s-au dezvoltat în Pleistocen au dezvoltat ritualuri de împerechere în funcție de condițiile lor de viață, nu de ale noastre. Preferințele lor pot fi observate și astăzi în felul în care flirtăm, curtăm și ne împerechem. Acestea se manifestă în experiențele plăcerii și ale repulsiei, inclusiv în ceea ce privește trăsăturile fizice și tipurile de personalitate pe care le considerăm atractive și fermecătoare – sau, de ce nu, frumoase.

II

Care sunt, așadar, trăsăturile exterioare, fizice care pot face ca o persoană de sex opus să ne pară atrăgătoare? Unul dintre cele mai cunoscute studii despre atracția sexuală vorbește despre raportul dintre talie și șold.[3] Înainte de menopauză, femeile sănătoase vor avea un raport de 0,67 – 0,80 – nu chiar forma unei clepsidre, dar destul de aproape de cea a unei sticle de Coca-Cola; pentru bărbați, acest tip de corp este considerat „feminin" și atrăgător. Femeile știu asta, lucru care poate fi observat în istoria modei, care include metode de a accentua această formă, cu ajutorul corsetelor și al turnurilor. Devendra Singh, care a studiat inițial efectul acestui raport folosind simple desene, nota că (în afara cazurilor de obezitate și subțirime scheletică) bărbații preferă acest *raport*, fără să fie interesați neapărat de mărime sau de greutate. Există dovezi statistice că această preferință este adaptivă, femeile cu un raport talie – șold de 0,7 sau 0,8 fiind mai fertile decât femeile mai apropiate de raportul specific bărbaților de 0,9. De fapt, raportul de 0,9 este apropiat de cel al fetelor de dinainte de pubertate și al femeilor intrate la menopauză. Singh scria că raportul extrem din reprezentările zeițelor hinduse (de aproape 0,3) se potrivește cu fertilitatea și sexualitatea lor exagerate. Desigur, această proporție este întâlnită și la femeile

Scanned with OKEN Scanner

atrăgătoare din artă, așa cum se poate vedea în *Nașterea lui Venus* de Botticelli sau în nudurile lui Modigliani.

Femeile, în schimb, sunt atrase de bărbații cu umeri lați și cu mușchii bine dezvoltați în partea superioară a corpului, inclusiv pectoralii și bicepșii.[4] Acest tip de raport se află în opoziție cu forma de pară, cu umeri înguști și grăsime pe abdomen și șolduri, considerată cea mai puțin atrăgătoare. De altfel, dincolo de organele sexuale, cele mai multe diferențe între forma trupului masculin și a celui feminin pot fi găsite în zona trunchiului și a mușchilor din partea superioară a corpului. Femeile au aproximativ trei sferturi din forța bărbaților în picioare, dar doar o treime din forța musculară a brațelor și a pieptului. În ceea ce privește forța mâinii, bărbații sunt de două ori mai puternici decât femeile, ceea ce poate justifica solicitarea acestora din urmă ca soții să le deschidă borcanele. Mușchii bine reliefați și relativa absență a grăsimii abdominale sunt pentru femei caracteristici importante pentru frumusețea bărbaților. Poate că acești bărbați bine făcuți nu mai sunt astăzi cea mai bună alegere pentru femei, dar, la fel ca alte gusturi din Pleistocen, atracția a rămas.

Două asimetrii „în oglindă" persistă și astăzi în cazul celor două sexe. Una dintre ele este preferința femeilor pentru bărbați mai în vârstă și a bărbaților pentru femei mai tinere. În cazul căsătoriilor, diferența medie de vârstă este de doar trei ani; în schimb, diferența la care aspiră femeile și bărbații diferă de la cultură la cultură. Psihologul evoluționist Donald Buss scria că, în Zambia, bărbații preferă ca soțiile lor să fie cu șapte ani mai tinere, iar femeile preferă ca soții lor să fie cu patru ani mai în vârstă.[5] În Statele Unite ale Americii și Canada, femeile preferă bărbații cu doi sau trei ani mai în vârstă, în timp ce bărbații preferă femeile cu doi ani mai tinere. Aceste raporturi nu tind spre zero în nicio cultură și cu atât mai puțin au tendința de a se inversa.

Psihologia din spatele acestor alegeri poate fi explicată prin faptul că femeile caută la partenerii lor statut și resurse,

Scanned with OKEN Scanner

acestea fiind de obicei în posesia bărbaților mai maturi. În contextul din Pleistocen, preferința femeilor pentru bărbații mai în vârstă a avut de-a face probabil și cu alți factori, pe care ne este greu să-i determinăm cu certitudine: cunoaștere, răbdare și, poate, dorința crescută a bărbaților mai maturi de a rămâne, de a sprijini femeia și de a proteja copiii. Bărbații, pe de altă parte, sunt mai puțin interesați de statut și resurse, și mai mult de fertilitate, ceea ce explică preferința lor pentru soții mai tinere. Aceste preferințe au fost impuse speciei de un mic avantaj în ceea ce privește șansele de supraviețuire și de reproducere. Rezultatele sunt vizibile și în prezent, la fel și produsele secundare, de la industria asigurărilor de viață, la folosirea – mai ales de către femei – a produselor cosmetice de înfrumusețare: creme anti-rid și vopsele de păr împotriva încărunțirii. Pleistocenul, din câte se pare, cel puțin în ceea ce privește gustul pentru femei, era o „cultură a tinerilor", la fel ca aceea de azi.

O altă asimetrie în oglindă care nu a dispărut nici în zilele noastre este preferința femeilor pentru bărbații mai înalți decât ele și preferința bărbaților pentru femeile mai scunde, chiar dacă aceasta din urmă nu este la fel de pronunțată. Dacă diferența de vârstă în alegerea partenerului se poate dovedi utilă, chiar și în zilele noastre, atât pentru bărbați, cât și pentru femei, în lumea modernă, diferența de înălțime este irelevantă din punct de vedere al supraviețuirii, ba chiar contraproductivă, în sensul că ar putea împiedica împerecheri care altfel s-ar putea dovedi excelente pentru ambele părți. Cu toate acestea, femeile preferă în continuare bărbații mai înalți, după cum arată Nancy Etcoff, indiferent de înălțimea pe care o au ele. În anunțurile matrimoniale, femeile caută deschis bărbați înalți. Etcoff îl citează pe David Remnick, editor la *The New Yorker*, care spune că atunci când o echipă americană de baschet se cazează la hotel, holul arată ca „sala de așteptare a unei agenții de fotomodele"[6], frumusețile concurând pentru atenția jucătorilor. Brian Hansen a observat că portretele

Scanned with OKEN Scanner

regilor europeni au tendința sistematică de a exagera înălțimea prin distorsionarea raportului dintre cap și trunchi.[7] Înălțimea peste medie a președinților americani reflectă atât situația din societățile tribale, cât și situația din consiliile de administrație ale corporațiilor. (Știu din experiență personală, fiind crescut în mediul industriei filmului din sudul Californiei, că una dintre cele mai întâlnite remarci ale celor care văd o vedetă de film pe stradă este „am fost surprins cât de scund e". Involuntar, ne imaginăm că oamenii cu statut înalt sunt înalți.)

În medie, bărbații sunt mai înalți decât femeile, așa că e de așteptat ca femeile să se căsătorească cu bărbați mai înalți decât ele. Căsniciile care răstoarnă această normă sunt mult mai puțin frecvente decât ar putea prezice o distribuție statistică aleatorie. Interpretarea feministă convențională a „regulii bărbatului mai înalt" este că aceasta provine din dorința masculilor dominanți de a le domina pe femei. Ideea aceasta este însă complet infirmată de preferința pentru înălțime a femeilor, care este mult mai clară decât cea a bărbaților. (Pentru criticul Daniel Nettle, acest lucru nu este deloc surprinzător. Bărbații, spune el, sunt mai interesați de fertilitate decât femeile. Cum înălțimea moderată este un semn al maturității sexuale și al fertilității, bărbații sunt mai puțin deranjați de înălțimea femeilor decât femeile de statura mică a bărbaților.[8] De altfel, se pare că pentru mulți bărbați scunzi, dar bogați, o soție înaltă și frumoasă este un trofeu.)

Ambele sexe cad însă de acord cu privire la una dintre cele mai importante trăsături ce marchează atracția personală: simetria. Alegerea unui partener nesănătos nu era o bună strategie de supraviețuire în Pleistocen. Simetria stânga-dreapta este un indicator statistic pentru sănătatea psihologică și fiziologică, precum și pentru așa-numita stabilitate a dezvoltării, mai exact abilitatea individului de a crește normal, în ciuda mutațiilor și a problemelor din mediul de viață, precum hrana precară, paraziții sau rănile. Simetria e un bun indicator

Scanned with OKEN Scanner

al sănătății pentru că este ușor de observat, în special pe chip. Avem tendința de a lua simetria ca un dat și de a-i observa mai degrabă absența decât prezența. Chiar dacă simetria stânga – dreapta de la nivelul feței sau al corpului nu garantează frumusețea, asimetria pronunțată – un braț nedezvoltat, o figură pe jumătate căzută – o diminuează semnificativ.[9]

III

Caracteristicile fizice vizibile formează o bază înnăscută pentru nenumăratele transformări și mode ale felului în care corpul a ajuns să fie modificat, alcătuit, decorat și îmbrăcat. Impulsul inițial de a ne „gândi fizic" la celălalt sex este însă departe de criteriile reale pe care bărbații și femeile le au în vedere atunci când își aleg partenerul. Trăsăturile fizice atrag atenția, însă, dacă examinăm lista primelor șapte caracteristici după care se ghidează cele două sexe pentru a pune bazele unei relații, vom observa că trăsăturile fizice sunt doar două: sănătatea și atractivitatea (care înseamnă cam același lucru). Când se pune problema serioasă a alegerii unui partener, atât bărbații, cât și femeile vor alege, în medie, *bunătatea* ca principala trăsătură dorită, urmată de *inteligență*. În continuare, bărbații preferă *atractivitatea fizică*, inclusiv calitățile menționate anterior, dar și altele, precum pielea fină, netedă și ochii deschiși la culoare, în timp ce femeile preferă *averea sau resursele* bărbaților. Alte criterii pe care le au în vedere ambele sexe sunt *personalitatea interesantă*, *adaptabilitatea*, *generozitatea*, *responsabilitatea*, *hărnicia*, *creativitatea* și *simțul umorului*.[10] Aceste trăsături personale – Aristotel ar fi spus despre unele dintre ele că sunt excelențe umane, iar religiile din lumea întreagă consideră că multe dintre ele sunt calități morale de bază – sunt caracteristici esențiale ale umanității. Religiile își asumă meritul de a le fi oferit speciei umane, filozofii încearcă să le justifice rațional sau să le demonstreze

Scanned with OKEN Scanner

necesitatea logică, însă realitatea este că șamanii, preoții și filozofii cad de acord asupra importanței lor vitale datorită originii lor străvechi, pre-religioase și pre-raționale. Ansamblul calităților mentale incluse în lista de criterii care stau la baza împerecherii este, la fel ca trăsăturile fizice, rezultatul unor decizii luate de strămoșii noștri preistorici de-a lungul a milioane de ani.

Darwin știa că aceste calități mentale au fost influențate – unele perfecționate și accentuate în diferite feluri, altele diminuate – de un proces de selecție sexuală asemănător cu modificările selective impuse de crescătorii de animale speciilor domesticite. Comparația lui, care a fost aproape complet ignorată de comentatorii de mai târziu, nu este atât de stranie pe cât pare la prima vedere. În *Descendența omului*, Darwin susține că domesticirea animalelor sălbatice din preistoria omenirii a fost în mare măsură neintenționată, un proces prin care omul „păstrează timp îndelungat indivizii cei mai plăcuți sau cei mai folositori fără vreo dorință de a le modifica rasa"[11]. Cu alte cuvinte, strămoșii noștri din vremuri pastorale nu au avut un plan prin care să modifice felul în care să arate sau în care să se comporte animalele. Vânătorul din Pleistocen putea hrăni și tolera pe lângă așezarea lui un câine sălbatic, cuminte cu el și cu familia lui, dar agresiv cu străinii și cu alte animale. Crescătorul din Holocen păstra pentru lapte animalele docile, care aveau tendința de a nu se îndepărta de țarc, și le sacrifica pe cele mai independente sau nărăvașe. Domesticirea selectivă a animalelor a avut loc de-a lungul a mii de generații în care s-a decis ce animale sunt mai potrivite pentru păstrare și ce animale ar trebui sacrificare.

Într-un mod pe care Darwin îl numește „strâns analog", oamenii din preistorie au *practicat domesticirea selectivă pe ei înșiși*, prin deciziile pe care le-au luat în legătură cu alegerea partenerului. Altfel spus, au domesticit propria specie. Să luăm, de exemplu, evoluția limbajului. Vorbirea ca mediu de comunicare și planificare practică trebuie să fi avut un grad

Scanned with OKEN Scanner

înalt de capacitate de adaptare în preistorie. Vorbirea este și unul dintre acele domenii în care selecția naturală a dat startul, însă selecția sexuală a dus la dezvoltarea și înflorirea acestui fenomen specific uman. Darwin însuși susține că cele mai vechi rădăcini evolutive ale vorbirii au fost strigătele de avertizare folosite de grupul de primate atunci când se afla în pericol. Această capacitate avea ca scop supraviețuirea grupului și s-a dezvoltat prin selecție naturală. Pe de altă parte, selecția sexuală a extins această abilitate a omului primitiv, în opinia lui Darwin,

> vocea producând adevărate cadențe muzicale, adică cântând, așa cum fac în prezent unii giboni; și, printr-o analogie foarte răspândită, putem conchide că această facultate a fost exercitată mai ales în timpul perioadei jocului nupțial, că a exprimat diferite emoții, ca dragoste, gelozie, triumf, și a servit pentru a provoca pe rivali. Este de aceea probabil că imitarea strigătelor muzicale prin sunete articulate a dat naștere la cuvinte exprimând diferite emoții complexe.[12]

Darwin nu neagă utilitatea limbajului ca factor comunicativ și rolul acestuia în selecția naturală. Pe de altă parte, el consideră că potențialul limbajului de a exprima emoții în ritualul de curtare este o sursă plauzibilă pentru apariția acestuia. Sugerând influența selecției sexuale asupra evoluției limbajului, Darwin sugerează și o altă posibilitate: dincolo de utilitatea pe care a avut-o în supraviețuirea din Pleistocen, *limbajul a devenit un semn de sănătate și de inteligență.*

Grupurile de vânători-culegători care puteau vorbi între ei despre zonele în care se putea găsi apă ori vânat sau care puteau analiza lucrurile petrecute și plănui atacuri împotriva altor grupuri au avut un avantaj extraordinar față de grupurile concurente care nu cunoșteau limbajul (din acest motiv ar fi eliminat strămoșii noștri oamenii de Neanderthal, susține o ipoteză). Compararea limbajului cu o unealtă – cuțit de pâine sau briceag elvețian – este însă inadecvată. Dar, dacă

Scanned with OKEN Scanner

ar fi să luăm în considerare această analogie, atunci limbajul este mai degrabă o sabie cu mânerul decorat cu pietre prețioase și cu o lamă incrustată cu aur. Dacă vrei, poți să tai cu ea lemne sau pâine, dar utilitatea și importanța ei merg dincolo de simpla supraviețuire.[13]

Să ne gândim la vocabular. Primatele non-umane au în repertoriu cam douăzeci de strigăte diferite. Vorbitorul unei limbi moderne, pe de altă parte, cunoaște în medie în jur de șaizeci de mii de cuvinte diferite, pe care le-a învățat spontan – câte zece până la douăzeci de cuvinte pe zi – , între trei și optsprezece ani. A avut omul nevoie să învețe atât de multe cuvinte pentru a supraviețui în Pleistocen? Cu siguranță, nu. De fapt, folosim în jur de doar patru mii de cuvinte în 98% din timp. Dicționarul englezei de bază pentru comunicarea internațională al lui I.A. Richards și C.K. Ogden are doar 850 de cuvinte; în plus, după cum arată Miller, manualele de biologie și astronomie sunt scrise în engleza de bază. Este evident că în Pleistocen nu era nevoie de mai mult de două mii de cuvinte pentru comunicare.[14]

Imensul vocabular de șaizeci de mii de cuvinte se explică prin selecția sexuală: funcția evolutivă a limbajului nu este doar un mijloc de comunicare, ci și un semn de sănătate și de inteligență. Cel mai bun indicator al stării de sănătate – în afară de simptomele clare de boală – este simetria corporală, însă corelația dintre simetrie și inteligență este de doar 20%. Dimensiunea vocabularului și eficiența cu care este folosit se corelează mult mai bine cu inteligența; din acest motiv, testele psihologice profesioniste folosesc aceste criterii, la fel și noi, atunci când vrem să testăm inteligența cuiva. Vocabularul folosit cu acuratețe este o măsură cantitativă ce are potențialul de a ajunge în psihicul unei persoane pentru a-i stabili forța mentală. Atenția pe care o avem la stăpânirea vocabularului merge mână în mână cu capacitatea de a remarca folosirea greșită sau nepotrivită a limbii, ceea ce explică popularitatea personajelor comice de tipul Mrs. Malaprop sau acei polițai

Scanned with OKEN Scanner

din piesele lui Shakespeare, care sunt atât de amuzanți atunci când încearcă să folosească o terminologie legală care îi depășește. Așa cum implicațiile evolutive ale bicepșilor bine reliefați și ale tenului tânăr garantează că sălile de forță și industria cosmetică nu vor dispărea prea curând, folosirea limbajului ca un indicator al aptitudinilor arată că programele audio pentru „formarea vocabularului" și cărțile vor avea mereu căutare.

Vocabularul este doar unul dintre aspectele limbajului care ne permite să vedem în mintea altor oameni. Gramatica, sintaxa, alegerea și folosirea corectă a cuvintelor, coerența, relevanța, viteza de răspuns, exprimarea spirituală, ritmul, abilitatea de a te juca cu cuvintele și originalitatea au și ele un rol important. Împreună, aceste abilități și calități ale minții constituie *elocvența*, una dintre universaliile umane. Acest lucru poate fi observat în aprecierea interculturală a capacității de a vorbi în public; elocvența este însă esențială și în contextul mult mai intim al curtării – o temă explorată foarte bine de Edmund Rostand în *Cyrano de Bergerac*. În ciuda celebrității piesei lui Rostand, calități precum dimensiunea vocabularului, sintaxa corectă și creativitatea lingvistică sunt de cele mai multe ori trecute cu vederea în problema împerecherii. Mai mult, excelența în vorbire este tratată de mulți lingviști profesioniști aproape cu rușine. Probabil dintr-un soi de egalitarism politic/lingvistic (sau din teama de a nu fi considerați prea exigenți), aceștia au tendința de a desconsidera abilitățile lingvistice și „corectitudinea" și de a le considera simple simboluri ale clasei sociale. În realitate, însă, interesul uman pentru limbajul rafinat și original este mult mai profund decât orice convenție socială.

Miller, spre exemplu, spune că s-ar mira să găsească un anunț matrimonial în care să scrie: „Femeie singură caută bărbat care cunoaște cincizeci de mii de sinonime inutile." Cu toate acestea, persoanele aflate în relații de lungă durată au tendința de a avea vocabulare egale. Astfel, se poate spune că

Scanned with OKEN Scanner

dimensiunea vocabularului și abilitățile lingvistice sunt caracteristici ale împerecherii *asortative*, în cadrul căreia indivizii aleg cei mai potriviți parteneri aflați la nivelul lor – „cel mai bun pe care îl pot găsi și care se va mulțumi cu mine". Astfel, o fată rafinată din punct de vedere lingvistic s-ar îngrozi să audă un tip spunând: „Criteriile mele pentru o mașină bună este să aibă un consum mic" – și i-ar spune că este foarte ocupată în weekendul următor. Aici nu e vorba de un eșec al comunicării: ea a înțeles perfect ce a vrut el să spună. Cu toate acestea, semnalul transmis de el – spre deosebire de ceea ce a intenționat să comunice – este că nu știe să facă diferența între singular și plural, așa că probabil nu este genul ei de bărbat. Însă el se poate consola, indiferent dacă știe asta sau nu, cu faptul că sunt nenumărate fete care nu fac nici ele această distincție, însă care vor fi impresionate de opinia lui despre consumul de combustibil. Fiecare cu nivelul său de competență – așa funcționează împerecherea *asortativă*.

În termenii selecției sexuale, mărimea vocabularului – folosirea competentă nu doar a cuvintelor „verde" și „albastru", ci și a celor precum „bleumarin", „verde-jad", „turcoaz", „azuriu", „ultramarin", „bleu," „verzui", „havaiu", „chartreuse", „albastru-cobalt", „verde-pădure", „safir", „acvamarin" și așa mai departe – este o capacitate ornamentală asemănătoare cozii de păun. Acest tip de limbaj ornamental și bogat era inutil în Pleistocen, însă el este la fel de specific vieții umane ca orice alte trăsături mentale care au apărut și s-au dezvoltat ca urmare a selecției sexuale. Printre acestea se află capacitatea de a face și de a aprecia glume, capacitatea de a remarca și de a folosi metaforele și analogiile originale, memoria bună și abilitatea de a spune o poveste relevantă, coerentă și interesantă. Aceste caracteristici ale limbajului sunt remarcate și apreciate de oameni ca semne și manifestări directe ale calității mentale (și ca indicatori indirecți ai sănătății fizice). În timp ce selecția naturală modela specia umană pe fundalul unei naturi „pline de sânge pe gheare și colți", îmbunătățind

Scanned with OKEN Scanner

funcționarea valvelor inimii și insuflând plăceri și fobii, selecția sexuală construia personalitatea umană, așa cum o știm astăzi, jovială, imaginativă, bârfitoare și gregară, pasionată de dramă. O bună parte a acestui talent mental și lingvistic este direcționat către grupul social al individului, însă el este important și în contextul curtării, lucru înțeles bine de Darwin. Miller n-a făcut altceva decât să tragă concluziile: subiectul principal al limbajului poetic și muzical de oricând și de oriunde este dragostea. Nu e deloc o surpriză, dacă ținem cont că poezia recitată sau cântată a evoluat în contextul curtării, ca un fel de preludiu cognitiv. Ca urmare a efectelor pe care selecția sexuală le-a avut asupra evoluției vorbirii, iubirea este subiectul natural al poeziei.

Imaginea strămoșilor noștri din Pleistocen, așa cum ne este ea prezentată de selecția sexuală, poate părea nefamiliară, însă există motive importante pentru asta. Arheologia face o istorie bazată în principal pe oase și pietre, scrisă cu fragmente de oase fosilizate și cu obiecte care au supraviețuit întâmplător printre gunoaie sau în vetre de foc ori, în unele cazuri, care au scăpat de distrugere în peșteri sau morminte. Sunt mărturii impresionante ale realizărilor artistice, chiar dacă foarte puține. Din fericire, avem și picturile rupestre din situri importante precum Altamira, Lascaux și Chauvet, vechi de până la treizeci de mii de ani.[15] Există și sculpturi de animale și câteva figuri antropomorfe, precum Venus din Willendorf sau incredibilul Om-Leu din Schwaben, care e posibil să aibă 32 000 de ani, și coliere din cochilii sau urme de cosmetice făcute din ocru, vechi de 80 000 de ani. Unele reprezentări animaliere sunt incredibil de sofisticate. Multe podoabe din Pleistocen par să fi fost cumpărate weekendul trecut de la un târg local de artizanat. Există și fluiere din os, cele mai vechi instrumente muzicale găsite vreodată. Ötzi, așa-zisul om al zăpezilor, care a fost scos dintr-un ghețar alpin în 1991, are 5300 de ani. Ötzi a trăit cu puțin timp înainte de începutul Epocii Bronzului, însă e posibil să fie reprezentantul unei

Scanned with OKEN Scanner

descendențe mai vechi care vine direct din Paleolitic. Purta haine făcute cu multă pricepere din piele de animal și o căciulă din blană de urs care se încheia sub barbă, avea încălțări speciale pentru zăpadă, o desagă cusută cu accesorii de vânătoare și obiecte de aprins focul. Aceste artefacte, la fel și numeroasele tatuaje pe care le avea, dovedesc multă pricepere și stil. Nu știm însă nimic despre limba lui Ötzi, despre cântecele, poezia și dansul din vremea lui.

Cu toate acestea, dacă la informațiile pe care le avem despre Pleistocen adăugăm și scrierile etnografice despre societățile de vânători-culegători din secolul al XIX-lea și XX, ne putem face o imagine destul de clară. Viața celor mai mulți oameni din Pleistocen era foarte probabil scurtă și brutală. Însă pentru alții, în special pentru cei care trăiau în Europa în perioada retragerii ghețarilor și a încălzirii globale de la sfârșitul ultimei ere glaciare, hrana era din abundență, ceea ce le lăsa timp liber – folosit nu numai la realizarea picturilor rupestre, ci și la cântat, povestit, glumit, dans, poezie și făcut dragoste. Dacă viața comunală din Pleistocen semăna cu cea a populațiilor mai recente de vânători-culegători, atunci e posibil ca producția de artefacte a bărbaților să se fi axat pe cioplitul unor materiale dure precum piatra, lemnul de esență tare și osul, iar cea a femeilor pe realizarea de haine și împletirea artistică a fibrelor. Dincolo de cele câteva bijuterii care au supraviețuit până astăzi, nu știm mai nimic despre podoabele personale, însă tatuajele lui Ötzi par să fie în tradiția pictării feței și a corpului. Poate că și aranjarea părului era o caracteristică a vieții din Pleistocen, însă, din nou, nu știm aproape nimic despre asta. Dacă însă punem la un loc toate aceste elemente pentru a crea o imagine de ansamblu a vieții de acum 50 000 de ani, înainte de inventarea orașelor și a agriculturii, e limpede că oamenii din Pleistocen aveau o viață intelectuală și creativă foarte vie, care e posibil să fi fost exprimată prin cântece, dansuri și vorbire imaginativă – abilități la fel de complexe și de rafinate

Scanned with OKEN Scanner

precum cele cerute de podoabele, picturile și sculpturile epocii.

Conceptul darwinist de selecție sexuală ne oferă o nouă metaforă pentru minte, care poate explica originea artei cel puțin la fel de bine ca selecția naturală. Anticii credeau că mintea este ca o oglindă sau ca o tăbliță de lut nescrisă. În linia religiei sale, Descartes considera că mintea este un fel de spirit întrupat. Pentru Hume, mintea era o sumă de percepții, iar pentru Freud, un sistem hidraulic de înaltă presiune. Mai recent, discursul despre minte a început să fie dominat de analogia cu procesorul. Dacă îmbinăm modelul computerului cu selecția naturală darwinistă, mintea este o mașinărie capabilă să facă strategii, planuri și să rezolve probleme, care a supraviețuit cu iscusință în savană, datorită unor algoritmi de calcul bine adaptați.

Selecția sexuală darwinistă, pe de altă parte, propune un model al minții complet diferit. După cum bine spune Miller, din perspectiva selecției sexuale, mintea este un sistem de divertisment foarte complex și eficient, apărut în Epoca de Piatră pentru ca strămoșii noștri să atragă parteneri cu care să se distreze și să se culce. Desigur, sexul nu a fost singurul obiectiv, din moment ce calitățile minții alese și dezvoltate în acest proces de autodomesticire au dus la apariția unor cupluri pe termen lung, la creșterea unor copii care au reușit să supraviețuiască și, astfel, la formarea unor grupuri sociale puternice. Gadgeturile și dispozitivele modelului minții ca sistem de divertisment – în magazinele de electronice poartă chiar numele de „module" – pot face însă mult mai multe decât să înregistreze cunoștințele și să planifice vânători. Ele au legătură cu spunerea de povești și cu inventarea de ideologii capabile să captiveze audiența. Această minte selectată sexual are o funcție de înregistrare și redare, precum și o bază de date cu povestiri și anecdote în format audio și un lexic impresionant (de sensuri și sinonime, nu de reguli ortografice, evident, e vorba de Pleistocen). Mai bună decât orice

Scanned with OKEN Scanner

sistem de divertisment modern, versiunea umană nu doar că arhivează și reproduce povești haioase sau metafore, le și inventează, dând dovadă de o istețime și de o originalitate care încă nu au fost egalate de niciun computer. Dacă îi oferi acestei minți selectate sexual o bucată de lemn, se va folosi de mâini și de unelte pentru a sculpta un animal; pentru ea, pereții unei peșteri sunt perfecți pentru a picta o întreagă menajerie. Are o predilecție pentru cele mai stranii activități. Spre exemplu, îi plac glumele, pe care le folosește pentru a induce convulsii temporare ciudate, dar foarte plăcute, în ea însăși și în alte minți.

De la greci până în Iluminism și era computerelor, mintea a fost definită printr-o analogie referitoare la un aspect sau la o funcție importantă de-a ei. Însă nicio analogie nu poate explica pe de-a-ntregul organul creativ, exuberant, imaginativ, romantic, risipitor, bun povestitor, spiritual, locvace, poetic, creator de ideologii care este mintea umană. Prezentând mintea ca pe un ornament sexual, *Descendența omului* a lui Darwin face primul pas în explicarea trăsăturilor personalității umane pe care le considerăm fermecătoare, captivante și seducătoare. Adăugarea selecției sexuale la selecția naturală ne ajută să intuim posibilitatea unei teorii complete a originii artei.

IV

Pentru a putea spune că funcționează corect, fără eroare, indicatorii darwiniști trebuie să treacă anumite teste. Dacă rezultatele nu sunt cele așteptate, atunci indicatorii sunt inutili. Dacă păunii bolnavi ar putea să dezvolte cozi imense și simetrice, coada și-ar pierde valoarea de indicator. În cazul *Homo sapiens*, vocabularul dezvoltat și folosit cu abilitate poate fi considerat un semn de inteligență sau de competență doar dacă un individ mai puțin inteligent sau mai puțin capabil nu-l poate avea. Selecția sexuală duce astfel la o cursă

Scanned with OKEN Scanner

psihologică a înarmării, în care capacitatea de semnalizare a unui sex se confruntă cu puterea critică și discriminatorie a celuilalt sex. Din acest motiv avem pantofi cu talpă înaltă și sutiene *push-up*. Despre asta e vorba de obicei în industria cosmetică și a sălilor de forță, precum și în problema vocabularului: despre accentuarea, evidențierea sau falsificarea semnalelor pe care dorim să le transmitem.

Teoria selecției sexuale consideră că impulsul de a îmbunătăți sau de a eficientiza, prin orice mijloace disponibile, semnalele cu privire la condiția fizică este o strategie naturală, mai exact o adaptare din Pleistocen. Prin urmare, teoria selecției sexuale se opune diverselor tipuri de constructivism cultural care domină discursul intelectual al ultimilor cincizeci de ani. De exemplu, de ani de zile se consideră că femeile își vopsesc părul și se dau cu cremă antirid doar din cauza presiunii culturale, în timp ce ridurile și părul cărunt ar fi „naturale". Abordarea darwinistă susține că, dimpotrivă, dorința femeii de a părea mai tânără, la fel ca dorința bărbatului de a părea mai puternic, mai înalt sau mai bogat, este adaptivă și înnăscută. Aceste strategii au luat diferite forme în diverse culturi și perioade, însă originea lor este preistorică. În ciuda a ceea ce cred teoreticienele de gen, care au încercat să susțină că folosirea cremelor și a vopselei de păr se datorează îndoctrinării femeilor de către industria cosmetică, realitatea este exact invers: industriile producătoare de ruj, mascara și vopsea de păr există doar pentru că valoarea tinereții și a „arătatului bine" sunt produse ale evoluției. Indiferent dacă le aprobi sau nu, aceste valori persistă și astăzi pentru că fac parte din natura noastră profundă, înnăscută.

Regula generală este că sensibilitatea sceptică la detalii și nuanțe în legătură cu semnalul selectat sexual apare dacă semnalul respectiv este susceptibil de a fi falsificat. Oricare le-ar fi limitele impuse de intelectul aviar, păunițele sunt fără îndoială critici mai atenți și mai severi decât orice observator uman; cozile sunt importante pentru păunițe în moduri

Scanned with OKEN Scanner

pe care noi nici nu le concepem. În mod similar, abilitatea umană de a diferenția critic indiciile și semnalele evolutive este imediată și puternică. Discriminarea critică a semnalelor nu are nevoie de mult exercițiu: este spontană, adeseori o componentă a bârfei, ba chiar oferă plăcere – întotdeauna semnul unei capacități evolutive. „Costumul ăla e Armani? Nu cred." „Nu știu dacă se vopsește, dar are un păr superb." „Cum pot să iau în serios un așa-zis profesor care pronunță în continuu «eccetera»?" „N-ar trebui să încerce să scape de laba gâștei, oferă personalitate feței." „Oare e un bronz natural?" „Minunat! Te face să arăți cu zece ani mai tânără!" „Ai observat ce pantofi cu talpă înaltă avea?" „A fost o masă bună, dar a făcut-o din semipreparate." „Nu știe de fapt decât câteva fraze în franceză." „Sigur, e doctor, dar e homeopat."

Obsesia omului de a ști ce este fals și ce este autentic în ceea ce privește abilitățile, elocvența, frumusețea și inteligența merge mână în mână cu un alt indicator al condiției fizice despre care am vorbit deja. În lista de indicatori pentru selecția partenerului, acesta se află foarte sus în cazul femeilor și mai degrabă jos în cazul bărbaților. Este vorba despre bogăție, alături de o caracteristică asociată, statutul social. De obicei, femeile nu se pot abține să observe cât de bogat este bărbatul – sau cât de bogat ar putea ajunge, dacă încă nu și-a ales o carieră –, cât este de conștiincios, ce statut social are și cât este de generos. Ca indicator evolutiv, bogăția poate fi semnalată fraudulos, dar femeile se pricep de minune să discearnă semnalarea onestă a bogăției de cea falsă sau exagerată. Din punctul de vedere al selecției sexuale, contează mult dacă Rolexul este original sau dacă diploma de la Princeton este autentică. Presiunea de selecție din Pleistocen pare să se fi combinat cu expresiile culturale din Holocen pentru a forma reguli de demonstrare a sistemelor de resurse, pe care femeile le recunosc intuitiv, iar bărbații le ignoră pe propriul risc reproductiv.

Scanned with OKEN Scanner

Cum funcționează acest efort de demonstrare a resurselor în ritualul de curtare? Aici devin evidente caracteristicile universale și spontane ale adaptării. Unul dintre cele mai bune moduri prin care un băiat poate dovedi că are resurse este să-i ofere fetei cadouri scumpe și inutile. Florile, spre exemplu, se ofilesc repede și, dincolo de faptul că sunt frumoase, n-au nicio utilitate. Ele pot comunica „te iubesc", însă mai important este că semnalizează: „Am resurse să-ți cumpăr lucruri frumoase, dar complet inutile, draga mea. Așa că ia și aceste bomboane fine și scumpe de ciocolată belgiană." Ce alte variante ar fi putut exista? Dacă selecția naturală ar fi guvernat curtarea, băiatul ar fi mers la fată și i-ar fi dus, în loc de flori și bomboane, un cartof minunat sau poate câteva fripturi ori, dacă ar fi fost puțin mai inventiv, un set de chei tubulare. În definitiv, selecția naturală favorizează eficiența și caracterul practic. (Tânărul cuplu ar fi mers apoi la o autoservire, unde ar fi mâncat mult cu bani puțini, fiindcă selecția naturală favorizează și economia.)

Zâmbetul pe care ni-l trezește această posibilitate arată cât este ea de contraintuitivă. Lumea reală, conform imperativelor selecției sexuale, funcționează complet diferit. Dacă bărbatul este serios, va duce femeia la un restaurant de lux, cu prețuri mari, care servește porții mici de mâncare. Va comanda șampanie și se va asigura că femeia vede că lasă un bacșiș generos la final. (Autoservirea cu preț mic vine mai târziu, după ce s-au căsătorit și trebuie să dea de mâncare copiilor.) Pentru a demonstra seriozitatea și accesul la resurse, nimic nu e mai bun ca un diamant, mai ales când este pus pe un inel de logodnă. Diamantele, pentru că sunt atât scumpe, cât și inutile, sunt cu adevărat cel mai bun prieten al fetelor.

Ele sunt capabile să dovedească unul din două lucruri: bărbatul fie are resursele cu care se mândrește – bani de cheltuit pe minerale inutile –, fie nu le are, dar este atât de serios încât e dispus să se îndatoreze (sau să jefuiască o bancă, ceea ce trebuie să fie la fel de atractiv, ținând cont că mafioții își au

Scanned with OKEN Scanner

admiratoarele lor). Oricum ar sta lucrurile, dăruirea – nu doar promisiunea – unui inel cu diamant marchează un pas important în curtare. (Sloganul companiei De Beers – „Un diamant este pentru totdeauna" – este considerat cel mai inspirat slogan publicitar din toate timpurile. Teoria darwinistă poate explica de ce: pentru că face legătura între afișarea bogăției și iubirea devotată pe care femeile o caută când vor să-și întemeieze o familie.)

V

Thorstein Veblen, economistul care acum un secol a inventat expresia „consum ostentativ", susținea că afișarea bogăției, inclusiv risipirea banilor pe lucruri inutile, a fost o componentă majoră a culturilor umane încă din vechime. Mai mult, spunea el, prețul mare și risipa sunt intrinsec legate de conceptele noastre de artă și frumusețe. În capitolul „Canoanele pecuniare ale gusturilor" din *Theory of the Leisure Class*[*] (1899), Veblen vorbește despre felul în care reacționează oamenii la frumusețe. Într-un mod care prefigurează strategia argumentativă a lui Danto, ne pune să ne imaginăm două artefacte aproape identice: o linguriță de argint, ce pare a fi lucrată manual și care valorează în jur de 20 de dolari (foarte mulți bani în 1899) și o linguriță produsă industrial dintr-un aliaj argintiu, care valorează în jur de 20 de cenți. Ca ustensile de mâncat, ambele sunt la fel de utile. Ne mai putem imagina, propune Veblen, că ambele sunt la fel de plăcute vizual (ca „frumusețe intrinsecă a texturii și a culorii). Acum să presupunem, continuă Veblen, că la o privire mai atentă descoperim că finisajele de pe linguriță pe care o credeam făcută manual sunt de fapt false; deși făcută din argint, linguriță este și ea un produs de serie, dar care imită micile iregularități ale

[*] *Teoria clasei cu timp liber.*

Scanned with OKEN Scanner

unui obiect lucrat manual. Imediat, valoarea ei va scădea cu 90%. Mai mult decât atât, chiar dacă cele două linguriţe sunt imposibil de diferenţiat vizual şi doar greutatea le face să difere, părerea noastră despre frumuseţea obiectelor va fi în continuare influenţată de faptul că ştim că unul dintre ele a fost produs în serie, iar celălalt a fost lucrat manual.[16]

În ceea ce priveşte conceptul de frumuseţe, Veblen nu spune foarte clar ce înseamnă. Pentru el, valoarea şi frumuseţea, chiar dacă sunt concepte separabile din punct de vedere logic, sunt inevitabil unite în mintea noastră de natura umană: când observatorul îşi dă seama că obiectul pe care îl credea lucrat manual este de fapt un produs de serie, plăcerea care derivă din „contemplarea lui ca obiect frumos" se reduce instantaneu. Pe de altă parte, Veblen susţine că preferinţa noastră pentru lucruri frumoase „este, de obicei şi în mare măsură, satisfacerea atracţiei noastre faţă de lucruri scumpe, mascată sub numele de frumuseţe". Această idee implică altceva: dacă asocierea dintre frumuseţe şi costurile ridicate este doar o mascaradă, atunci ar trebui să respingem costurile ridicate ca pe o confuzie regretabilă – ba chiar demnă de dispreţ – care ne murdăreşte simţul frumosului. Majoritatea teoreticienilor frumuseţii, de la Kant până la cei din secolul XX ar fi de acord cu asta: să crezi că reacţia la o operă de artă ar trebui să depindă de valoarea ei de piaţă este o vulgaritate în ziua de azi. Însă, dacă ne uităm în trecut, nu doar în istoria, ci şi în preistoria artei şi a decoraţiunilor, am putea înţelege nişte realităţi mai puţin confortabile, care irită de obicei sensibilitatea estetică modernă. Ideea că arta şi costurile ridicate sunt intrinsec conectate în psihologia noastră estetică poate că e o posibilitate dezagreabilă, dar dacă se dovedeşte reală, ar trebui să ne obişnuim cu ea, în loc să o ignorăm.

Pentru Veblen, costuri ridicate înseamnă o sumă de bani. În societăţile de vânători-culegători însă, costurile ridicate nu implicau bani, ci timp, resurse şi muncă. În selecţia sexuală, aceşti factori implică ceea ce Amotz şi Avishag Zahavi numeau,

Scanned with OKEN Scanner

în domeniul etologiei animale, manifestarea „principiului handicapului“[17]. Conform acestui mod de a vedea selecția sexuală, animalul își arată forța genetică risipind resurse pe care un animal mai puțin dotat nu și-ar permite să le risipească: trilurile neîncetate ale mierlei, roșul intens al unui pește *Gasterosteidae* sănătos, coada păunului sunt handicapuri care dovedesc că „pot să mă lupt cu întreaga lume cu o mână legată la spate“. Extins la comportamentul uman, principiul handicapului seamănă foarte mult cu risipa ostentativă de care vorbește Veblen. Cea mai bună modalitate ca un individ să demonstreze că se află în posesia unei calități adaptive – bani, sănătate, imaginație, forță, vigoare – este tocmai risipirea resurselor.

Felul în care Amotz și Avishag Zahavi descriu selecția sexuală este susținut în termeni economici de antropologul Eckart Voland, care compară trăsăturile utile dezvoltate prin selecție naturală cu semnalele selecției sexuale: „Pentru trăsăturile utile, costurile de producție sunt dezavantajoase, dar inevitabile. Însă pentru semnalele (selecției sexuale), costurile adiționale în sine sunt cele care contează. În ciuda unei lungi tradiții a raționalității economice, în acest caz cererea crește odată cu prețul. Trăsăturile utile nu-și pierd utilitatea dacă prețul scade. Semnalele, pe de altă parte, își pierd funcția dacă producția lor devine ieftină.“[18] Prin urmare, oamenii vor fi mereu în căutarea unor moduri cât mai ostentative de risipire a bogăției: construirea de conace nepractice, condusul unor mașini inutil de scumpe sau purtatul unor genți de mii de dolari.

Dacă extindem ideile lui Darwin și ale urmașilor săi în domeniul artistic, putem vedea felul în care costurile ridicate și risipa au influențat frumusețea. Pe scurt, implicațiile ar fi următoarele:

- Operele de artă sunt realizate adeseori din materiale rare și scumpe: argint, aur, jad, marmură greu de transportat,

Scanned with OKEN Scanner

pietre prețioase, lemn nobil și greu de prelucrat, pigmenți neobișnuiți și vopsea rară precum purpura tiriană din Antichitatea clasică.

- Realizarea unei opere de artă durează mult timp. Asta arată că artistul are la dispoziția lui ostentativ de mult timp liber, ceea ce implică statutul și bogăția lui.
- Chiar dacă opera de artă este realizată rapid, abilitățile utilizate trebuie să fi fost greu de dobândit și stăpânit. (Abilitățile admirate sunt adeseori manuale, ceea ce arată dexteritate: „A pictat fiecare fir de păr!", „Nu a ratat o notă!")
- Opera de artă este cu atât mai impresionantă cu cât este mai îndepărtată de orice utilitate practică. Lucrurile scumpe și utile sunt foarte plăcute, însă lucrurile scumpe și inutile sunt mult mai bune.
- Ideea de risipă, și deci de handicap, este întărită de canalizarea resurselor în direcția unei opere efemere: în mijlocul unei petreceri somptuoase apare o sculptură în gheață extrem de bine făcută. Marmura este bună, dar gheața funcționează și mai bine din punctul de vedere al teoriei semnalului.
- Pe lângă timp, operele de artă presupun un efort creativ și intelectual deosebit. Mintea și energia necesare pentru realizarea operei lui Wagner sau Picasso ne impresionează ca piramidele. (Dacă tot vorbim de handicapuri, să ne gândim la admirația provocată de surzenia lui Beethoven.)

Să ne imaginăm pentru o clipă că lumea a fost întotdeauna ca în prezent, doar că pământul a avut o geologie ușor diferită, iar diamantele sunt la fel de comune ca nisipul din lumea reală, în timp ce jadul este la fel de rar ca diamantele. Într-o astfel de lume, ar mai fi diamantele – folosite ca balast pentru vapoare sau ca umplutură pentru fundația clădirilor – tăiate atât de laborios și folosite ca bijuterii? Foarte puțin probabil: teoria selecției sexuale susține că în această lume imaginară o „tiară sublimă cu diamante" ar fi o absurditate, la fel ca „o tiară sublimă din placaj și paiete". Dacă jadul ar fi rar, pe de altă parte, o tiară din aur cu incrustații de jad ar fi considerată extraordinar de frumoasă. În lumea noastră imaginară, diamantele ar putea fi folosite la jucăriile copiilor sau la realizarea

Scanned with OKEN Scanner

semnelor de circulație reflectorizante, însă nu și-ar avea locul în bijuterii. Doar că în lumea reală diamantele sunt și rare și potrivite pentru realizarea bijuteriilor. (Acest lucru vine și întărește ceea ce știm despre istoria timpurie a decorării corpului. Kathryn Coe observa că cele mai vechi podoabe erau făcute din materiale transportate – probabil în urma comerțului – pe distanțe foarte mari.[19])

Când spunea că „mărcile costului ridicat al unui obiect ajung să fie acceptate ca trăsături frumoase ale obiectului respectiv", Veblen nu se referea doar la costul materiilor prime: costurile unui obiect – și astfel frumusețea lui – cresc și din cauza conștientizării felului în care a fost lucrat obiectul, cu grijă și multă atenție. „Lucrat manual" devine astfel o etichetă onorifică, superioară celei de „produs al unui proces automatizat", indiferent dacă produsul industrial este mai fin, mai simetric sau mai lipsit de defecte. Utilajele care nu greșesc nu sunt atât de bine văzute ca mâinile care nu greșesc. Încercând să lege conceptul de frumusețe de spectacolul tehnic, antropologul Alfred Gell relatează un episod din viața lui. Copil fiind, a fost foarte impresionat de o machetă făcută din bețe de chibrit, înaltă de aproape 60 de centimetri, a Catedralei din Salisbury. Era „un exemplu de virtuozitate a celui care a creat-o [...], făcută parcă pentru a atinge coarda sensibilă din inima oricărui copil de unsprezece ani". Tânărul Gell înțelegea bine natura materialelor – lipici și chibrituri –, „și ideea de a asambla aceste materiale într-o construcție atât de impresionantă încât să provoace sentimente profunde de uimire". „Din perspectiva unui copil, era cea mai importantă operă de artă, mult mai interesantă decât catedrala însăși"[20], continuă el. Mulți dintre noi au simțit o uimire similară în copilărie, dar și mai târziu, ca adulți. Faptul că se consideră o naivitate să găsești frumusețe în etalarea unei abilități atât de simple și de umile precum construcțiile din chibrituri ne arată cât de tare ne-a îndepărtat gândirea teoretică despre artă de sursele

Scanned with OKEN Scanner

profunde ale satisfacției estetice, inclusiv admirația față de un meșteșug.

Obiectele meticulos realizate de mâna omului sunt o încântare, dar în același timp n-ar trebui să uităm că în secolul al XIX-lea, în Gilded Age* în care scria Veblen, risipa ostentativă includea în artă acumularea de ornamente inutile și chiar grotești după moda de astăzi. Gândiți-vă la munca necesară decorării mobilierului victorian cu acele sculpturi florale meticuloase, cu incrustații nebunești, complicate și la utilizarea pe scară largă a aurului, argintului și fildeșului. Aceste excese ornamentale sunt demodate astăzi, însă risipa ostentativă este încă un factor important în lumea artistică – la fel ca orice interes evolutiv, indiferent dacă suntem de acord sau nu cu el din punct de vedere filozofic. Poate lua multe forme. De exemplu, este prezent în tendința postbelică a picturilor gigantice. Pentru a putea fi expuse, trebuie construite noi aripi ale muzeelor de artă. Dacă spațiul ocupat de o astfel de pânză imensă se află într-un muzeu dintr-o zonă scumpă a unui mare oraș – în loc să se afle, să zicem, într-o fostă fabrică de confecții dintr-un oraș provincial, transformată în muzeu de artă –, cu atât mai bine. Nu vreau să spun prin asta că nu e posibil ca pictura să fie o mare operă de artă; vreau doar să arăt că dimensiunea și costurile de expunere vorbesc deja despre seriozitatea și frumusețea operei. Dacă teoria lui Veblen este corectă și principiul handicapului se aplică artei contemporane, ne putem aștepta ca magazinele de chilipiruri și curatorii din viitor să se întrebe cum ar putea să scape de pânzele uriașe pictate în anii '70, precum portretele gigantice ale lui Chuck Close, care ocupă atât de mult spațiu în Muzeul Metropolitan din New York; de altfel, așa s-a întâmplat în

* Perioadă de creștere masivă a populației în Statele Unite ale Americii combinată cu o afișare extravagantă și, de multe ori, ostentativă a bogăției clasei superioare americane, de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Scanned with OKEN Scanner

trecut cu numeroasele obiecte de mobilier din epoca victoriană, care au ajuns să fie privite ca niște ciudățenii.

Perspectiva lui Thorstein Veblen asupra vieții sociale moderne se răsfrânge și asupra teoriei estetice, într-un fel cu care sensibilitatea modernistă nu se simte confortabil. Kant a impus direcția teoriei artei moderne. El își dorea să elimine din experiența estetică „pură", așa cum o numea el, factorii degradanți precum „podoaba", care nu este decât ornamentală și atât: „Dacă ornamentul nu constă însă în forma frumoasă însăși, atunci el este menit, precum rama aurită, doar să recomande pictura, prin atracția lui, aprobării. Atunci el se numește *podoabă* și dăunează frumuseții adevărate."[21] Kant a eliminat din componentele formei estetice până și culoarea sau emoția. Urmașii lui din punct de vedere filozofic – de la Clive Bell, Clement Greenberg la cei din prezent – n-au mers atât de departe, însă au continuat să creadă că forma pură este singura care contează, iar toate celelalte aspecte ale artei nu sunt decât excrescențe culturale pe care trebuie să le înlăturăm cu echivalentul intelectual al unei perii de sârmă. Pentru Bell, conținutul reprezentat este irelevant pentru reacția estetică adecvată; mai mult, susține el, esteții adevărați nici măcar nu văd conținutul: „Veți putea observa că persoanele incapabile să aibă emoții estetice pure își amintesc tablourile după subiect; în schimb, persoanele capabile de astfel de emoții, de multe ori nu au idee care este subiectul picturii. Nici măcar nu iau în seamă elementul reprezentativ, așa că atunci când comentează o pictură discută despre aspectul formelor și despre cantitățile și relațiile dintre culori."[22]

Ați cunoscut vreodată pe cineva care, după ce a văzut o pictură, nu-și poate aduce aminte decât dreptunghiuri albastre, zone verzi marmorate și pete rozalii și maro, fără să-și aducă aminte dacă erau mașini sau oameni? Nici eu, dar Bell ar spune că nu ne aflăm în cercurile sociale potrivite. Aceste afirmații ale sale – în care oamenii capabili să aibă „emoții estetice pure" seamănă cu niște afazici din glumele lui

Scanned with OKEN Scanner

Oliver Sacks – ne arată cât de departe este dispus să meargă formalismul estetic în încercarea de a-i face de rușine pe cei care admit că le place conținutul reprezentat al operei de artă.

Respingerea tendinței moderniste de a disprețui gustul naiv n-ar trebui să ne determine să susținem cauza valorilor populare sau să îmbrățișăm acele aspecte ale lumii artistice descrise cinic de Veblen. Clive Bell se pricepea mult mai bine la pictură decât Veblen, iar eseurile lui foarte inteligente sunt importante pentru orice iubitor de artă, chiar dacă concluziile lui ajung la absurd. Psihologia evoluționistă și economia preistoriei explică foarte bine de ce unii oameni se plimbă prin muzeu încercând să afle doar cât valorează tablourile, dar nu legitimează acest tip de comportament. Avem în continuare obligația de a ne învăța copiii că, deși există o legătură între banii de pe piața de artă și frumusețea lucrărilor expuse, frumusețea rară face un portret de Rembrandt să coste atât de mult, nu costul lui ridicat îl face să fie frumos – pentru a înțelege asta nu trebuie decât să vezi direct frumusețea tabloului. Și, da, bijuteriile frumoase pot fi făcute și din materiale mai modeste, nu doar din aur și argint.

Pe de altă parte, dacă este adevărat că raritatea și prețul mare sporesc frumusețea, iar prețul mic o reduce, chiar și într-o mică proporție, atunci e important să acceptăm această realitate psihologică, în loc să o negăm sau să ne prefacem că este construită social. Merită să amintesc aici de iluzia Müller-Lyer. Cele două segmente – dintre care unul are la capete linii oblice orientate spre interior, iar celălalt, spre exterior – par să aibă lungimi diferite, dar de fapt sunt egale. Un aspect fascinant al acestei iluzii este că, chiar și după ce a fost explicată și înțeleasă, *unul dintre segmente pare* în continuare mai lung *decât celălalt*. Configurația cu liniile oblice orientate spre exterior ne face să credem că segmentul se află mai departe, vederea noastră tridimensională păcălindu-ne să credem că segmentul este mai lung: sistemul nostru cognitiv a evoluat pentru a face acest salt rațional, pe care nu-l putem

Scanned with OKEN Scanner

împiedica. În același fel, suntem conștienți că raritatea și costul influențează felul în care reacționăm la un colier sau la un tablou, fără să putem face ceva, chiar dacă ne gândim că această componentă a experienței nu este rațională. Important este să știm de ce apar aceste senzații profunde în viața estetică, fără să vrem să le suprimăm sau să le acceptăm orbește.

S-a spus deseori de-a lungul ultimului secol că observațiile economice și estetice ale lui Veblen au legătură cu capitalismul și cu felul în care acesta distorsionează viața umană. Interpretarea aceasta este greșită. Exemplele folosite de el provin atât din istoria timpurie a Europei și din etnografia tribală, precum sărbătoarea potlatch a culturii kwakiutl, cât și din capitalismul sălbatic al Gilded Age. Capitolul despre estetică din cartea lui conține trimiteri excelente la pelerinele cu pene din Hawaii și la mânerele foarte elaborat sculptate ale teslelor polineziene, pe care le aduce în discuție pentru a susține ideea că inutilitatea este legată de frumusețe. Veblen nu a scris despre situații locale sau istorice singulare, ci despre condiția general umană, așa cum o înțelegea el. A studiat foarte mult construcțiile sociale, însă scopul lui a fost înțelegerea naturii umane care stă la baza acestora: tendințele persistente și înnăscute care se manifestă spontan în culturi separate și în epoci istorice diferite.

Prin urmare, nu avem niciun motiv să credem că va trebui să reacționăm mereu la artă în termeni de cost, de risipă ostentativă sau de aport la statutul social. Preferința față de peisajele din Pleistocen este și ea înnăscută, dar nu ne controlează gusturile cu privire la portretistică sau la tipurile de imagini pe care le dorim în calendare. Odată ce înțelegem impulsul, putem alege dacă să-l urmăm sau să-i rezistăm. Există anumite aspecte ale lumii artistice descrise de Veblen – ca, de exemplu, asocierea la nivel intim a artei cu banii – care ar putea să ne tulbure. Însă mai bine să știm totul despre acest demon decât să-i negăm existența sau să pretindem că este un simplu produs al capitalismului.

Scanned with OKEN Scanner

În același timp, nu avem niciun motiv să negăm admirația pe care o simțim ca urmare a demonstrării unei abilități speciale sau la vederea rezultatului unei munci grele, indiferent că e vorba de o catedrală construită din bețe de chibrit, de notele înalte atinse de o soprană sau de o pictură fotorealistă a unei cupe de înghețată. Gustul nostru estetic înnăscut are multe elemente; ne minunăm de etalarea abilităților, dar în același timp suntem conștienți de legătura intrinsecă dintre acestea și bogăție sau statutul social. La fel ca simțul nostru moral înnăscut, gusturile ar trebui să poată fi ajustate în funcție de nesfârșitele judecăți și reevaluări raționale pe care le facem. Kant avea dreptate: experimentarea artei are loc prin contemplare practică. Prin urmare, nu trebuie să fim sclavii tendințelor înnăscute, ai pasiunilor. Chiar și în joaca liberă, intelectul nostru se dovedește important.

VI

Într-o afirmație curioasă, dar adeseori citată, Wittgenstein spunea: „Corpul omenesc este cea mai bună imagine a sufletului omenesc."[23] Dacă nu cumva e un fel de apărare aforistică a behaviorismului psihologic, această propoziție este cu siguranță falsă. Cea mai bună imagine pe care o putem avea despre sufletul omenesc vine din ascultarea lucrurilor pe care le spune o persoană și a felului în care le spune. Limbajul – vocea umană și scrierea – nu este doar un mediu de comunicare („Pare că azi o să plouă", „E vânat dincolo de acest deal."), ci și un instrument expresiv și creativ, care poate scoate la iveală gândurile specifice, interesele personale, umorul și talentele deosebite ale cuiva. Ca formă de preludiu cognitiv în curtare, limbajul ne poate oferi, în termenii lui Geoffrey Miller, „o vedere panoramică a personalității, planurilor, speranțelor, fricilor și idealurilor cuiva"[24]. Dacă Darwin avea dreptate atunci când specula despre originea limbajului, la începuturile

Scanned with OKEN Scanner

acestuia trebuie să se fi aflat un fel de preludiu, ca modalitate de a atrage interesul membrilor de sex opus și de a le demonstra ceva. Dacă urmăm această speculație, comunicarea descriptivă obișnuită a apărut mai târziu. Limbajul își are originea în încercarea de a atrage atenția și de a convinge. Miller susține că această latură a limbajului, curtarea verbală, s-a răspândit în diferite culturi și în timp a fost asociată cu o sumedenie de abilități și capacități sociale: „Limbajul expune mințile publicului, selecția sexuală putând să le observe cu claritate pentru prima oară în istoria evolutivă."

Însă ceea ce a început în contextul curtării s-a infiltrat și în domenii ale vieții umane. Arta, în sensul ei cel mai larg, este și ea o extensie a capacității de a crea lumi imaginare prin spunerea de povești, pictură, realizarea de artefacte, muzică, poezie, glume, dans sau ironii obișnuite. Arta nu este singura extensie a expresivității și a etalării abilităților. Domenii foarte diferite, precum politica, sportul sau știința, au dus inteligența expresivă umană în direcții radical diferite.

Explicarea acestor dezvoltări prin legătura lor cu selecția sexuală și cu apariția limbajului nu înseamnă că la origine „sunt toate la fel" sau că totul e despre sex. Freud a făcut genul acesta de greșeală, una dintre multele. La fel ca mulți dintre noi, a intuit că, la nivel profund, mare parte din artă are cumva legătură cu sexul. Freud credea că totul are legătură cu dorințele libidinale; pentru el, surplusul de energie este sursa etalării sexuale. Mai mult, în sistemul lui simbolic, orice lucru convex simbolizează o parte tumefiată a corpului uman. Multe teorii ale „descărcării" care încearcă să explice arta fac aceeași eroare: nu observă că alergarea în jurul blocului este un mod mai bun de a te descărca decât compunerea unui cvartet de coarde. Selecția sexuală ne oferă o explicație a motivului pentru care a fost depusă atât de multă energie umană pentru realizarea unor obiecte de cea mai mare eleganță și complexitate – nu doar monumentala simetrie a piramidelor,

Scanned with OKEN Scanner

ci și elocvența sonetelor lui Shakespeare sau a *Cvintetului în do major* al lui Schubert.

Selecția sexuală explică dorința ființelor umane de a fermeca și de a trezi interesul sexului opus. În același timp, explică de ce ne vedem unii pe alții fermecători și interesanți, cel puțin uneori. Credem că artefactele – sculpturi, poeme, povești, arii – sunt fascinante pentru că, la un nivel profund, simțim că ne transportă în mintea celor care le-au creat. Acest sentiment de comuniune, chiar de intimitate cu o altă persoană poate că e eronat – chiar o iluzie sistematică –, însă autodomesticirea prin selecție sexuală nu a fost interesată de adevăr, ci de trăirea unei vieți sociale bogate, care să permită înflorirea speciei. Și ăsta e un succes, fiindcă supraviețuirea nu este doar a celui mai puternic fizic, ci și a celui mai înțelept, mai spiritual și mai deștept. De-a lungul timpului, acest proces incredibil ne-a oferit peșterile Lascaux, pe Homer, Cervantes, Chopin, Tolstoi, Stravinski și *Familia Simpsons*, dar și mințile necesare pentru a aprecia arta.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 8

Trei probleme estetice: intenție, falsificare, dada

I

În mare parte, teoria lui Darwin este interesantă – dar și oribilă pentru unii teiști – pentru că elimină din biologie conceptul de scop, transformând-o astfel într-o știință mecanicistă. Din acest punct de vedere, se poate spune că autorul *Originii speciilor* este un fel de combinație între Copernic, Galileo și Kepler în domeniul biologiei. Așa cum acești astronomi ne-au arătat că nu e nevoie de îngeri în cer care să propulseze planetele pe orbitele lor și că Pământul nu este centrul universului, Darwin ne-a arătat că nu este nevoie de Dumnezeu pentru a putea explica pânza de păianjen și complexitatea ei, iar omul nu este decât un alt animal. Chiar dacă și-ar fi încheiat cercetarea și speculația teoretică odată cu publicarea *Originii speciilor*, Darwin ar fi fost considerat în continuare cel mai mare biolog din istorie. Însă gândirea lui a mers mai departe, către încercarea de a explica evoluția vieții mentale a animalelor, inclusiv a omului, aceste căutări culminând cu apariția *Descendenței omului*. Darwin spunea, după cum am văzut mai devreme, că specia umană nu doar că a domesticit, prin selecție artificială, câinele, alpaca, trandafirii și varza, ci s-a domesticit și pe sine, la capătul unui lung proces de alegere selectivă a partenerului.

Descrierea selecției sexuale ca formă de autodomesticire n-ar trebui să surprindă. Fiecare strămoș preistoric al fiecărui om din prezent a trebuit la un moment dat să facă niște alegeri critice pentru supraviețuire: dacă să fugă sau să lupte cu un prădător, ce drum să aleagă spre valea înverzită, dacă să-și potolească sau nu setea dintr-o apă sălcie. De multe ori, aceste decizii au fost instantanee și intuitive; și n-are rost să mai spun că strămoșii noștri au avut cele mai bune intuiții. Însă ei au trebuit să facă și o altă alegere crucială: ce partener să aleagă pentru a se împerechea, a avea copii și a conviețui. Este de neconceput ca o decizie atât de intimă și de importantă să nu fi ținut cont de caracterul posibililor parteneri și să nu fi afectat profund și în toate privințele evoluția personalității umane – cu gusturile, valorile și interesele ei. Strămoșii noștri, bărbați și femei, sunt cei care au ales și au fost aleși de alții.

Teoria selecției sexuale dezvoltată în *Descendența omului* a neliniștit și a enervat foarte mulți teoreticieni evoluționiști care altfel erau de acord cu Darwin, pentru că, suspectez eu, a permis ca scopul și intenția să revină în procesul evolutiv pe ușa din dos. Sloganul învățat pe de rost de generații întregi de elevi care au avut de-a face cu selecția naturală este „mutații arbitrare și retenție selectivă". „Retenția" din această formulare este complet non-teleologică, o chestiune de supraviețuire fizică și atât. Procesul de retenție din cadrul selecției sexuale a oamenilor are însă un scop și este în mare măsură intenționat. Nu are nicio relevanță dacă păunii au sau nu vreun scop atunci când își aleg partenerii. Dacă lăsăm la o parte celelalte animale, la oameni selecția sexuală reînvie în mod clar teleologia evolutivă. Proiectul inteligent și intenționat se întoarce astfel în procesul evolutiv. Proiectantul nu este însă divinitatea, ci individul, omul însuși. Chiar dacă acțiunile sale au fost direcționate către alte ființe umane, lucrurile nu stau diferit de cazul domesticirii acelor lupi care în timp au devenit animale de companie. Fiecare bărbat din Pleistocen care a decis să se împerecheze cu o femeie, s-o protejeze și

Scanned with OKEN Scanner

s-o susțină pentru că i s-a părut isteață și sănătoasă și pentru că i se lumina privirea în prezența copiilor și fiecare femeie care a ales un bărbat pentru că avea abilități extraordinare de vânător, generozitate și umor a făcut o alegere rațională și intenționată, care în cele din urmă a dus la construirea personalității umane așa cum o știm astăzi. Lăsând la o parte selecția naturală, este un fapt evolutiv că indivizii mai puțin inteligenți, mai slabi la vânătoare, indiferenți față de copii sau prea puțin generoși au avut mai puține șanse de a-și găsi un partener. Acest proces darwinist de autodomesticire repune în discuție problema conștiinței și a scopului, care lipsește din selecția naturală. Din acest punct de vedere, *Homo sapiens* este o specie care s-a autoproiectat.

Evoluția omului este așadar structurată de-a lungul unui continuum. La un capăt se află procesele naturale de selecție, în urma cărora au apărut organele interne și procesele autonome care ne reglează metabolismul. La celălalt capăt se află deciziile raționale – intenționate, dar adaptive, care au modificat specia de fiecare dată când au inclus o predispoziție, oricât de mică, în favoarea reproducerii, de-a lungul a zeci de mii de generații. La acest capăt al continuumului, unde deciziile raționale și intuițiile înnăscute se suprapun și se întăresc, găsim adaptări importante și relevante pentru înțelegerea personalității umane, inclusiv sistemele de valori înnăscute din morală, socializare, politică, religie și artă. Deciziile luate de femei și de bărbați de-a lungul sutelor de milenii au format virtuțile umane din prezent: admirarea altruismului, a abilităților, a forței, a inteligenței, a hărniciei, a curajului, a imaginației, a elocvenței, a sârguinței, a amabilității etc. Nu toate aceste excelențe umane (în mare măsură, sunt aceleași criterii universale de împerechere) joacă un rol în înțelegerea artei și a frumuseții. Însă unele dintre ele joacă în mod sigur un rol, iar conectarea lor cu selecția naturală și selecția sexuală ne oferă posibilitatea nu doar de a discuta despre originea și caracterul universal al artei, ci și de a face lumină în legătură

Scanned with OKEN Scanner

cu anumite chestiuni și paradoxuri care au chinuit estetica teoretică încă de pe vremea grecilor antici.

Filozofia artei ca disciplină universitară a prosperat multă vreme pe baza paradoxurilor și a ideilor care apar în urma deconstruirii lor. De obicei, procedura constă, la fel ca în cazul multor altor ramuri ale filozofiei, în analizarea ideilor contradictorii și fie în a demonstra că o idee sau alta este cea corectă, fie în a arăta că paradoxul poate dispărea dacă problema este privită într-un fel nou. Ca analiză logică a artei, estetica a fost inventată de Aristotel. Kant a perfecționat-o, tratând arta și frumusețea ca domenii independente, dar cu o structură rațională comună. În acest spirit, filozofii contemporani ai artei au trimis spre publicare cărți și articole cu titluri precum: „Logica criticii", „Conceptul de artă" sau „Structura esteticii". Dacă ne uităm la majoritatea acestor scrieri, descoperim însă că paradoxurile de care depinde estetica – contradicțiile care generează analize incisive în loc de descrieri liniștitoare – sunt de fapt manifestări ale sentimentelor diferite și contradictorii în legătură cu arta, care se află în profunzimile psihicului uman. Analiza logică – un aspect de altfel standard al activității filozofice – nu este capabilă să explice de unde vin aceste sentimente și intuiții contradictorii. Pentru acest tip de explicații, trebuie să ne întoarcem la evoluție.

Trei dintre cele mai discutate subiecte din teoria estetică sunt (1) rolul jucat de intenția artistului în înțelegerea artei, (2) implicațiile estetice ale falsificării și autenticității și (3) statutul estetic al unor lucrări dadaiste precum *Fântâna* lui Duchamp. Scopul meu este să arăt că argumentele folosite în dezbaterea acestor chestiuni izvorăsc din intuiții profunde și contradictorii despre natura și valoarea artei, pe care le împărtășim cu toții. Evoluția, după cum voi arăta, este esențială pentru a înțelege de ce aceste probleme sunt de atât de mult timp subiect de discuție.

Scanned with OKEN Scanner

II

Dincolo de amfiteatrele universităților, majoritatea oamenilor ar fi surprinși să afle că ideea de intenție artistică stârnește atât de multe controverse. Ce ar putea fi mai ușor de înțeles decât că autorii și artiștii au anumite scopuri și intenții atunci când produc ceva și că înțelegerea acestora este decisivă pentru înțelegerea artei făcute de ei? Pare de la sine înțeles că artistul este printre altele un comunicator și că semnificația operei – nu și calitatea ei – este în mare măsură impusă chiar de artist. Artiștii sunt de obicei de acord cu asta. Câți pictori și romancieri nu au răspuns la recenziile negative astfel: „Criticul n-a înțeles ce-am vrut să fac.“?

Potrivit acestei perspective, opera de artă este o punte către mintea artistului, un obiect public ce are puterea de a dezvălui secretele vieții lăuntrice a artistului. Și cum artistul are talente și idei deosebite, secretele lui merită aflate. Pentru a profita la maximum de opera de artă, ne dorim s-o înțelegem „așa cum se cuvine“, adică să aflăm ce a vrut să transmită creatorul ei.

Aceste idei, cunoscute ca „intenționalism“, au fost criticate la jumătatea secolului trecut de William Wimsatt și de filozoful Monroe C. Beardsley, într-un celebru articol din 1946, „The Intentional Fallacy“*. Cei doi susțineau că „proiectul sau intenția autorului nu este nici disponibilă, nici necesară ca standard de judecare a succesului unei opere literare“[1] sau al oricărui tip de artă. Intențiile autorului nu sunt disponibile, în sensul că nu putem fi niciodată siguri de ceea ce se află în mintea unui om care stă în fața noastră la masă, deci cu atât mai puțin putem ști ceva despre mintea unui autor care a trăit acum sute sau mii de ani. Intențiile nu sunt dezirabile, în sensul că opera va avea întotdeauna o semnificație mai largă, plină de sensuri coerente sau contradictorii, decât ar putea avea în vedere orice intenție.

---

* „Eroarea intențională“.

Scanned with OKEN Scanner

În *The Possibility of Criticism**, Beardsley a propus trei argumente principale împotriva ideii că semnificația textului literar trebuie să fie cea dată de autor. În primul rând, putem înțelege textele cu sens, independent de intenția autorului. Acest lucru este probat de faptul că textele generate de computer și textele pline de greșeli tipografice importante (uneori și amuzante) pot avea semnificație. Au sens, spunea Beardsley, „fără ca cineva să fi avut vreo intenție". În al doilea rând, semnificația unui text se poate schimba după moartea autorului (sau, în unele cazuri, chiar și la o oră după ce a fost scris). „Iar dacă în prezent semnificația textuală (a unui vers dintr-o poezie) nu poate fi legată de o semnificație auctorială, înseamnă că semnificația textuală nu este același lucru ca semnificația auctorială."[2] Cum un text poate avea anumite semnificații de care autorul să nu fi fost conștient, conchide Beardsley, semnificația textuală nu este identică cu semnificația auctorială.

Respingerea intenției ca standard al interpretării a venit în sprijinul „noii critici", mișcarea modernistă dominantă în teoria critică anglo-americană a vremii sale. Începând cu anii '60, însă, atacurile împotriva intenției artistice au început să vină din altă direcție, mai ales în Franța, și să ia o formă diferită, mai politică.[3] Roland Barthes a anunțat „moartea autorului", iar Michel Foucault a cerut abandonarea „funcției-autor" în critica literară. Critica franceză a intenționalismului a tratat literatura ca pe un text produs de sisteme ideologice care controlează scriitorul și intențiile sale. Acest lucru a deschis poarta unor interpretări în care forțele identificate de psihologia freudiană sau, să zicem, de materialismul istoric au capacitatea de a explica nu doar natura textului, ci și receptarea lui culturală. Că era vorba de forțele libidinale, de cultură sau de anumiți determinanți economici, semnificația textului era controlată de orice altceva decât de mintea individuală

* *Posibilitatea criticii.*

Scanned with OKEN Scanner

a autorului. Jacques Derrida a pus problema oarecum diferit: nu există nimic în afara textului, spunea el, decât alte texte. Peste tot, aceste idei susținute cu mândrie galică erau văzute ca eliberând critica literară de sub influența nefastă a autorului. Barthes spunea că „limbajul este cel care vorbește, nu autorul", în timp ce interesul față de autor este „rezumat și culme a ideologiei capitaliste". Scriitura trebuie așadar privită ca „distrugere a oricărei voci, a oricărei origini"[4]. Eliminarea autorului opresiv eliberează critica, transformând-o într-un fel de joacă, criticul ajungând chiar în poziția de creator al semnificației.

Cu toate că lumea universitară a fost preocupată în ultima jumătate de secol cu poziția anti-intenționalistă, intenționalismul a rezistat cu încăpățânare în majoritatea studiilor despre artă și literatură. Acest lucru se datorează faptului că poziția intenționalistă se bazează pe argumente puternice. Unul dintre acestea ține de felul în care clasificăm operele de artă. Să luăm de exemplu o cercetare etnografică despre ceramica hopi, realizată în anii 1920 de antropologa Ruth Bunzel.[5] În bine-cunoscutul ei studiu despre decorarea ceramicii culturii pueblo, Bunzel observa că deși olarii hopi (în exclusivitate femei) condamnau copierea și erau convinși că ceramica lor este originală și creativă, la o privire mai atentă, modelele se dovedeau foarte similare, existând doar mici variații. Bunzel s-a văzut așadar obligată să conchidă că femeile-olar suferă de o iluzie colectivă cu privire la originalitatea lor. Când le-a atras atenția asupra „sterilității imaginației", spune autoarea studiului, acestea nu și-au conștientizat plagiatul. Pentru Bunzel, acesta a fost „pur și simplu un eșec oarecum amuzant" de aliniere a idealului creativității la realitatea practicii de a copia mecanic.

E adevărată perspectiva lui Bunzel? Cel mai probabil, nu. Aceasta a plecat din New York și a mers în Arizona pentru a studia ceramica hopi. Să ne imaginăm pentru o clipă că un antropolog hopi ar merge la New York pentru a studia arta

Scanned with OKEN Scanner

cântatului la pian și i-ar urmări pe cei mai cunoscuți pianiști. Ar merge mai întâi la Carnegie Hall, într-o seară, și l-ar asculta pe Leif Andsnes interpretând o sonată de Schubert. Apoi, seara următoare, s-ar întoarce acolo pentru a o asculta pe Hélène Grimaud care, din întâmplare, ar interpreta aceeași sonată de Schubert. La ieșirea din sală, antropologul nostru hopi ar spune că, în ciuda originalității lui Grimaud, despre care se face atât de mult caz, aceasta nu a făcut altceva decât să „copieze", cu „mici variații" cântecul interpretat de Andsnes cu o seară în urmă.

La fel ca antropologul nostru fictiv, Ruth Bunzel a interpretat greșit ceramica decorată hopi. În genul artistic cercetat de ea, nu inventarea de noi modele înseamnă „a fi original", ci folosirea creativă a modelelor și a motivelor deja existente în repertoriul tradițional. Mai exact, pictarea unui vas hopi seamănă mai degrabă cu interpretarea unei partituri decât cu compunerea unei noi piese.

Problema e că Bunzel a încadrat ceramica decorată într-o categorie greșită de activități. Această eroare nu poate fi reparată decât prin înțelegerea directă a intențiilor artistului. Exemplele antropologice de felul acesta sunt foarte utile pentru că, în context etnografic, suntem mai puțin tentați să evaluăm opera în termenii convențiilor familiare, pe care le folosim, să zicem, în evaluarea romanelor din secolul al XIX-lea. În situații interculturale suntem nevoiți să întrebăm direct: „Ce vor de fapt oamenii aceștia?" Abia după ce înțelegem ce vor, putem să judecăm opera.

Ironia este și ea un spațiu în care intenția artistică este esențială pentru înțelegerea estetică, iar problemele pe care le creează nu se rezumă la literatură, ci sunt întâlnite în toate artele. Să ne gândim la singura lucrare pentru pian și orchestră a lui Richard Strauss, *Burleske* (1885). Ascultătorul naiv care presupune că este o încercare obișnuită de a compune un concert pentru pian o va considera cu siguranță atractivă și aducătoare de satisfacții. Însă un astfel de ascultător

Scanned with OKEN Scanner

nu va înțelege semnificația pasajelor nebunești în două octave, care se evaporă în vârful clapelor (în loc să ducă la cadențe masive), sau a fugilor care nu duc nicăieri. În cazul acesta, compozitorul a ales un titlu care ne este de ajutor, lucrarea având ca scop, cel puțin parțial, să caricaturizeze concertul romantic pentru pian. Însă autorii nu lasă mereu astfel de indicii. Oricum, și dacă le-ar lăsa, și dacă nu, problema conceptuală rămâne.

Ironia literară ridiculizează marea pretenție a lui Barthes, care susține că scrisul este „distrugere a oricărei voci". Posibilitatea ironiei – de a o înțelege sau de a o înțelege greșit – arată că lucrarea artistică implică o anumită voce umană, vocea autorului. Desigur, ironiștii abili le pot oferi cititorilor câteva indicii convenționale, lăsând astfel impresia că textele „vorbesc de la sine". Ironistul nesigur de rafinamentul publicului său, pe de altă parte, s-ar putea găsi obligat să folosească anumite indicii evidente, prin care să arate cum trebuie înțeles textul (ca Jonathan Swift sau Art Buchwald).

Anti-intenționaliștii pot spune însă că rolul criticii este să interpreteze opera în așa fel încât să fie înțeleasă în totalitatea bogăției și a profunzimii sale, dincolo de intențiile autorului. Filozoful Laurent Stern spunea că, dacă suntem de acord că un text este o operă de artă, „atunci, între două interpretări concurente, trebuie preferată cea care conferă mai multă valoare și importanță textului"[6]. Stern încearcă să discrediteze ideea că operele ironice se dovedesc decisive în chestiunea intenției auctoriale. „The Shortest Way with the Dissenters"* de Daniel Defoe, susține el, admite două interpretări, una literală și una ironică, însă opera este mult mai bună în cheie ironică. La fel, el recomandă citirea scurtei lucrări a lui Jonathan Swift „A Modest Proposal"** în aceeași cheie ironică, pentru că interpretată literal ar fi greu de înțeles.

---

* „Cea mai scurtă cale de a termina cu disidenții".

** „O modestă propunere".

Scanned with OKEN Scanner

Aceste exemple susțin argumentul lui Stein: sunt opere de calitate și cel mai bine pot fi înțelese sub aspect ironic. Să ne uităm însă și la scrierile proaste, precum *Pescărușul Jonathan Livingston* a lui Richard Bach. Nu există niciun dubiu că Bach și-a dorit ca această cărțulie (gândiți-vă la ea ca la o foarte lungă felicitare) să fie o operă literară serioasă, cu un mesaj important pentru spiritul uman. Însă probabil că volumul ar fi avut o valoare mai mare dacă și-ar fi dorit să scrie un pamflet, o ironie la adresa literaturii motivaționale. În cazul acesta, am fi putut să râdem cu ea, în loc să râdem de ea. Chiar dacă, înțeleasă ca ironie, ar fi cel mai bine pusă în valoare, nu putem face asta, pentru că nu avem suficiente dovezi că aceasta a fost intenția lui Bach. Dacă am ignora intenția autorului, am încărca textul cu o valoare și cu o semnificație iluzorii.

Nu e treaba interpreților să impună arbitrar convenții pentru a produce o interpretare care să pună opera în cea mai bună lumină. Acest lucru merge dincolo de limitele bunăvoinței. Pentru a descrie astfel de personalități notabile, precum William McGonagall („cel mai prost poet din lume") sau Julia A. Moore (cunoscută ca „dulcea cântăreață din Michigan"), umoristul canadian Stephen Leacock a inventat termenul „supercomic". Ogden Nash și Edward Lear sunt poeți comici. Pentru a fi supercomic, poetul trebuie să scrie versuri extrem de proaste, însă cu toată seriozitatea. Este o categorie a cărei existență depinde de intenția autorului și în special de intenția lui de a nu fi ironic. În prezent, nu există convenții specifice poeziei supercomice. Singurele criterii sunt seriozitatea scopului și sublima stupiditate.[7]

Nu în ultimul rând, intenționaliștii mai au un argument: anacronismul. În apărarea „autorității textului", Beardsley citează câteva versuri din secolul al XVIII-lea: „Totuși, de-o imensă blândețe înduplecat / Să răspândească-n jur bucuria străveche / Ce-l umple, brațul plastic și-a ridicat."[8] „Plastic" nu și-a pierdut în totalitate sensul pe care îl avea în 1744 pentru poetul Mark Akenside, însă între timp a dobândit și un altul.

Scanned with OKEN Scanner

„Prin urmare" – spune Beardsley – „versul în care apare [...] a câștigat o nouă semnificație. [...] Desigur, putem investiga ambele sensuri dacă dorim, însă aceste investigații sunt diferite."

Însă câți cititori sunt realmente interesați să interpreteze poemul înțelegând prin „plastic" acel polimer care a început să fie folosit pe scară largă abia în secolul XX? Nu doar că această interpretare anacronică nu corespunde cu intenția lui Akenside, dar el nici măcar nu avea cum să se gândească la asta. Dacă vrem să ne amuzăm, putem spune că Akenside a folosit „plastic" în relație cu sensul modern al cuvântului „polimer", dar oricum am lua-o, cele două cuvinte nu înseamnă același lucru.

În ultimii cincizeci de ani, „eroarea intențională" și „moartea autorului" au fost adevărate festine pentru filozofi, critici și teoreticieni. Nu doar că s-au scris antologii și s-au organizat conferințe pe această temă, întregi cariere universitare s-au ridicat în jurul implicațiilor și argumentelor pro și contra intenției. Din perspectiva psihologiei evoluționiste, aceste polemici par însă exagerate. La fel ca în cazul altor probleme estetice, teoreticienii pun și aici în balanță diverse intuiții contradictorii despre povești, public și autor. Din punct de vedere evoluționist, mai întâi trebuie explicate aceste intuiții de bază.

Paradoxurile ideii de autor apar din cauza coexistenței în viața socială a trei funcții distincte ale limbajului. Aceste funcții sunt profund înrădăcinate, încă din preistorie, și apar spontan în folosirea limbajului. Trecerea lor în revistă poate arăta motivele pentru care teoria estetică este constant marcată de discuții despre statutul și importanța intenției auctoriale.

1. *Funcția comunicativ-descriptivă*. Dacă sunt întrebați de ce avem limbaj, majoritatea oamenilor vor sări direct la acest motiv. Suntem înclinați să considerăm că limbajul este o unealtă cu ajutorul căreia descriem lucrurile

Scanned with OKEN Scanner

obișnuite din jurul nostru și cu care comunicăm lucruri personale: „Pare să plouă mâine." „Rodiile sunt de două ori mai scumpe." „Nu uita să aduci pâine." „Madison a fost un președinte grozav." „Sunt îndrăgostit de Eloise." Descrierea lumii – inclusiv autodescrierea vorbitorilor, speculațiile, îndemnurile și judecățile de valoare – este văzută ca adevărată în acest tip de utilizare a limbajului; așa funcționează comunicarea despre lucruri factuale. Narațiunile de acest fel se numesc non-ficțiune. Acesta este limbajul folosit de istorie, știință, bârfă și în comunicarea cotidiană, de la „Dumnezeu a făcut lumea în șase zile" până la „Dă-mi și mie, te rog, sosul Tabasco".

2. *Funcția imaginativă*. Acesta este limbajul mediilor creative, folosit pentru a spune povești ficționale, inclusiv povești expresive așezate în formă stilizată, precum poezia. „Decuplare" este termenul folosit de Tooby și Cosmides pentru a descrie această funcție. După cum am arătat în Capitolul 6, copiii, încă de mici, înțeleg diferențele dintre folosirea descriptivă a limbajului pentru lumea reală și folosirea decuplată a limbajului pentru lumea jocurilor și a poveștilor.[9] Distincția dintre folosirea descriptivă a limbajului și folosirea decuplată de la realitate este înțeleasă universal, chiar și atunci când statutul narațiunii este disputat. *Iliada* a fost considerată la un moment dat istorie reală. Acum e „doar o poveste", iar unii oameni dezbat dacă *Vechiul Testament* este sau nu istorie. Însă abilitatea de a distinge realitatea de ficțiune nu s-a schimbat. Semnele care să indice intenția ficțională sunt uneori necesare pentru o înțelegere mai bună și sunt procesate instantaneu. Știm că urmează să auzim o ficțiune atunci când vorbitorul începe cu „a fost odată ca niciodată..." sau „un preot și un rabin intră într-un bar...".
3. *Funcția de indicare a pregătirii*. În timp ce primele două funcții se exclud adeseori una pe cealaltă, această funcție a limbajului coexistă cu amândouă. Este limbajul folosit pentru a arăta abilități, stil și inteligență. În folosirea realistă și descriptivă a limbajului, admirăm claritatea, acuratețea și relevanța, considerând că aceste calități sunt dovezi că vorbitorul posedă însușiri intelectuale dezirabile.

Scanned with OKEN Scanner

> Creațiile ficționale – poveștile, glumele și limbajul ornamental, precum poezia – sunt judecate similar. În spatele fiecărui act de vorbire, descriptiv sau artistic, se află testarea pregătirii. Oamenii își judecă semenii în funcție de inteligența sau de banalitatea limbajului folosit. Evaluăm oamenii în funcție de folosirea abilă a unui vocabular extins, cu construcții gramaticale complexe, umor, inteligență, stil, coerență și luciditate. Utilizările artistice intenționate ale limbajului sunt în mod particular deschise evaluării, în sensul că scot la iveală caracterul vorbitorului sau al scriitorului.

Toate actele de vorbire au potențialul de a manifesta toate funcțiile, care se suprapun în diferite feluri. *Mândrie și prejudecată* este ficțiune, însă asta nu înseamnă că nu poate reprezenta și elemente realiste. Romanul spune povestea felului în care se trăia în Anglia Regenței, inclusiv a realității fizice, a condițiilor de locuire, a alimentației, a relațiilor dintre clase și așa mai departe. Găsim aici o varietate de perspective morale și de informații exprimate cu ajutorul personajelor. Dacă am fi trăit în epocă, am fi întâlnit cu siguranță aceste perspective, stupide sau înțelepte, educate sau ignorante. Atât timp cât autorii nu scriu în genuri literare care permit elemente nerealiste (precum romanele gotice sau științifico-fantastice), vor fi judecați în funcție de autenticitate – sau de lipsa ei, ca atunci când, într-un film a cărui acțiune se petrece în anii '40, un personaj vorbește în mod anacronic despre „stil de viață".

Indiferent de acuratețe sau gafele neintenționate, ficțiunile sunt însă despărțite de comunicarea practică, descriptivă. La fel ca oricare altă poveste, *Mândrie și prejudecată* este o joacă, o ficțiune pentru adulți. „Dezinteresarea" kantiană, contemplarea obiectului estetic, este o modalitate abstractă a filozofilor de a descrie capacitatea înrădăcinată și spontană a omului de a separa lumea poveștii de comunicarea obișnuită și actele descriptive. Doctrina autonomiei estetice, atât de mult discutată de teoreticieni încă din secolul al XVIII-lea, se referă de

Scanned with OKEN Scanner

fapt la modul în care ar trebui să ne raportăm intelectual la capacitatea umană înnăscută de decuplare, de trăire pur imaginară.

Însă aici își face întotdeauna simțită prezența și cea de-a treia funcție a limbajului, despre care am arătat deja că este produsul selecției sexuale. Actele de vorbire, în special cele artistice, sunt indicatori darwiniști în funcție de care sunt judecate iscusința, originalitatea și inteligența în general. Asta nu înseamnă că toată lumea citește *Mândrie și prejudecată* pentru a evalua sănătatea (mentală și fizică) a lui Jane Austen la vremea când a scris romanul. Înseamnă că orice vorbitor rafinat de engleză care citește romanul ei simte fiori de admirație pentru stilul și abilitățile ei extraordinare. Interesul nostru profund pentru abilitățile artistice și plăcerea pe care ne-o oferă acestea nu pot fi negate; sunt extensii ale unor valori, sentimente și atitudini înnăscute și spontane, care au apărut în Pleistocen. Istoria și cultura ne pun la dispoziție forme artistice (epopee, roman, pictură, poem) cu ajutorul cărora putem evalua abilitățile și virtuozitatea, însă admirația pe care o simțim față de abilități și virtuozitate este o adaptare derivată din selecția sexuală.

Sursa (așa-zisei) erori intenționale este conflictul dintre funcția comunicativă și funcția imaginativă a vorbirii. Teoreticienii sunt conștienți cumva de această distincție de bază: acte de vorbire factuale versus acte de vorbire ficționale. Însă ei nu iau în considerare faptul că funcția de indicare a pregătirii influențează relația dintre opera literară și public. În comunicarea factuală, adevărul contează. În ficțiune, nu contează, decât atunci când generează un fundal potrivit pentru poveste. A treia funcție, cea de indicare, este însă o voce omniprezentă care ne șoptește că un anumit tip de adevăr contează întotdeauna: adevărul despre înțelepciunea, cunoștințele, inteligența, seriozitatea și competența celui care vorbește despre fapte sau a celui care produce ficțiune.

Scanned with OKEN Scanner

Acest adevăr este imposibil de ignorat. Este o modalitate de evaluare a pregătirii care determină ca încercarea de a lua o poezie proastă și de a o transforma într-o poezie bună doar afirmând din senin că autorul a scris poezia în mod ironic să fie imposibilă. Deși găsirea interpretării care să pună opera în cea mai bună lumină este în general o politică bună a criticii literare, criticii sunt nevoiți totuși să țină cont de autorul real. Cititorii pot găsi în literatură semnificații de care autorii nu au fost conștienți; însă este mai onest să le punem pe seama unei intenții coerente mai largi a autorului decât să le considerăm simple accidente. Însă atunci când interpretarea implică atribuirea unor semnificații la care autorul nu ar fi avut cum să se gândească (precum sensul de „polimer" al „plasticului" lui Akenside) sau atunci când un text pur și simplu prost este considerat ironic doar pentru a fi transformat în ceva inteligent, conștientizarea existenței funcției de indicare a pregătirii ar trebui să ne facă să ne oprim. În aceste situații, evaluarea corectă a talentului creatorului ar trebui să însemne mai mult decât obținerea unei „plăceri" iluzorii. Căutarea intenției auctoriale nu este așadar o eroare; din punct de vedere evolutiv, este psihologic imposibil să ignorăm abilitățile, meșteșugul, talentul sau geniul care se manifestă în scriere și în vorbire. Iar pentru a putea descoperi aceste elemente, trebuie să avem o idee despre intenția auctorială.

Funcția de indicare arată, printre altele, de ce teoriile „autorului postulat" sau ale „autorului implicit"[10] sunt sortite eșecului în ceea ce privește intenția literară. Alexander Nehamas, de exemplu, consideră că textele trebuie înțelese ca produse ale agenților umani, dar apoi revine și susține că „așa cum autorul nu este identic cu naratorul unui text ficțional, el este diferit și de scriitorul istoric. Autorul este postulat ca agent ale cărui acțiuni motivează caracteristicile textului; el este un personaj, o ipoteză acceptată provizoriu care ghidează interpretarea și care se modifică la rândul lui în lumina acestei interpretări. Autorul, spre deosebire de scriitor, nu este cauza

Scanned with OKEN Scanner

efectivă a textului, ci, ca să mă exprim așa, cauza formală, manifestată în text, dar nu identică cu textul."[11] Eroarea intențională este rezolvată astfel prin transformarea autorului într-un alt personaj, pentru deliciul imaginației noastre.

Din păcate, teoria autorului postulat este mult prea inteligentă pentru realitatea literară: funcția de indicare ne readuce mereu la evaluarea capacităților autorului istoric. De exemplu, eu îl idolatrizez pe Anton Cehov, cred că pot spune asta, autorul unora dintre cele mai tăioase și profunde piese din istoria teatrului. Idolatria mea nu are însă legătură cu o cauză formală prezentă în textele lui Cehov, orice ar însemna asta, sau cu vreo „ipoteză acceptată provizoriu". Nu, așa cum mă obligă evoluția, sentimentele mele sunt față de un doctor care a murit tragic de tânăr și ale cărui rămășițe pământești sunt în prezent îngropate în Cimitirul Novodevichy din Moscova. Geniul lui – nu geniul unei alte figuri postulate – însuflețește piesele. Nu putem ocoli adevărul istoric că operele de artă sunt create de oameni reali. Oricare ar fi problemele intelectuale pe care această realitate le ridică pentru teoria literară, în calitate de cititori și critici ai operelor de artă reale, suntem captivați continuu de talentul oamenilor reali care le-au creat.

III
Han van Meegeren

În 1937, Muzeul Boijmans din Rotterdam a dezvelit ceea ce se credea a fi cea mai spectaculoasă descoperire artistică a secolului XX: *Hristos și Apostolii la Emaus*, o lucrare timpurie a lui Johannes Vermeer. Această descoperire a uluit atât experții, cât și publicul larg. Tabloul ieșise la lumină recent, fiind scos la vânzare de o familie italiană scăpătată care îl avea de generații. Profesorul Abraham Bredius, cel mai important istoric al picturii olandeze, a fost profund mișcat de această descoperire, lăsând chiar de înțeles că tabloul în cauză ar fi

Scanned with OKEN Scanner

cea mai importantă operă a lui Vermeer. Chiar dacă mărimea și tematica religioasă nu erau atât de obișnuite pentru artistul din Delft, tabloul era „indubitabil un Vermeer", scria Bredius, vorbind despre „efectul luminos splendid" al culorilor, pe care l-a numit „magnific – și caracteristic: Hristos pe un albastru splendid. Apostolul din stânga, a cărui față este abia vizibilă, pe un gri fin; celălalt apostol pe galben – galbenul celebrului Vermeer din perioada Dresda, însă un pic mai discret, pentru a rămâne într-o armonie perfectă cu celelalte culori."[12] Bredius lăuda în același timp și umanitatea lucrării: „În nicio altă pictură a maestrului din Delft nu mai găsim un asemenea sentiment, o asemenea înțelegere profundă a poveștii biblice – un sentiment uman atât de nobil, exprimat prin intermediul celei mai înalte arte."

În primele săptămâni, noul Vermeer a atras mulțimi de oameni la Muzeul Boijmans. Printre ei se afla și un domn subțirel, care părea să se distreze pe seama vizitatorilor care reacționau la tablou cu un murmur de admirație. „Nu pot să cred că au plătit jumătate de milion de guldeni pentru asta", spunea el, „este un fals evident"[13]. Părea să-l încânte indignarea stârnită de comentariile lui. Pe numele său Han van Meegeren, chiar el fusese cel care realizase falsul, răzuind pigmenți de pe o pânză veche și creând vopseluri după rețetele din secolul al XVII-lea.[14] După *Hristos și Apostolii la Emaus*, van Meegeren a produs în următorii ani mai bine de zece Vermeeruri false, care au fost vândute cu prețuri imense muzeelor și colecțiilor particulare. La doar câteva zile după încheierea celui de-Al Doilea Război Mondial, a fost în final arestat, însă nu pentru falsuri, ci pentru că vânduse o comoară națională olandeză dușmanului: unul dintre Vermeerurile lui ajunsese în colecția mareșalului nazist Hermann Göring.

În cele din urmă, van Meegeren a recunoscut că a falsificat tablourile, iar acestea au fost puse la păstrare în depozitele din subsolul muzeelor. Dar de ce? Iată care este problema de bază a falsului în artă: dacă un obiect estetic a fost admirat de multă

Scanned with OKEN Scanner

lume, a oferit plăcere miilor de iubitori ai artei, iar apoi se dovedește că era un fals sau o copie, de ce să-l renegăm?[15] Descoperirea faptului că e un fals nu schimbă cu nimic calitatea operei: culorile din *Hristos și Apostolii la Emaus* ar fi trebuit să rămână la fel de „magnifice", de „luminoase" și după confesiunea lui van Meegeren. Statutul unui obiect ca original sau fals este o informație exterioară, fără legătură cu proprietățile estetice intrinseci ale acestuia. Prin urmare, persoana care plătește o mulțime de bani pentru un original, dar care nu este deloc interesată de o reproducere pe care n-o poate deosebi de original (un desen în tuș de Picasso, să zicem) sau, mai rău, care alege un original inferior estetic în defavoarea unei copii sau a unui fals superior calitativ este fie confuză, fie, așa cum a spunea Arthur Koestler la un moment dat, un snob.[16] Conform acestui argument, dacă nu poți vedea diferența dintre două obiecte estetice, atunci nu există nicio diferență estetică între ele.

Filozofii au reacționat ingenios la problema falsurilor. Nelson Goodman, de exemplu, a pus la îndoială ideea că nu există diferențe vizibile între original și copie. Întrebarea lui este „vizibile pentru cine?"[17] Pentru un amator, diferențele dintre *Mona Lisa* și o copie așa-zisă identică pot fi invizibile, dar nu și pentru ochiul format al unui curator. Chiar dacă specialistul nu poate face diferența dintre original și fals, asta nu înseamnă că mai târziu nu vor apărea diferențe notabile, pe care le va putea vedea nu doar curatorul, ci și publicul în general. Nici măcar cea mai atentă evaluare a unei opere de artă – originală sau falsificată – nu poate exclude posibilitatea ca ulterior să iasă la iveală detalii importante, imposibil de văzut în prezent. Cu alte cuvinte, pentru Goodman, percepția estetică devine din ce în ce mai informată de-a lungul timpului, mai ascuțită și mai matură.

Într-un fel, episodul van Meegeren întărește această idee. Tabloul a atras un anumit scepticism încă de la prima expunere. După ce a văzut tabloul, agentul local al negustorului

Scanned with OKEN Scanner

de artă Joseph Duveen din New York i-a trimis o telegramă șefului său în care scria că este „un fals grosolan". Este posibil ca agentul lui Duveen să fi remarcat, printre altele, că figurile personajelor au o calitate fotografică, specifică mai degrabă stop-cadrelor din filmele alb-negru decât portretisticii din secolul al XVII-lea. De altfel, după mărturisirea lui van Meegeren, această caracteristică va sări în ochi; un chip, de fapt, seamănă foarte bine cu cel al Gretei Garbo. Pe de o parte, această senzație de „modernitate" lăsată de pictură a trezit inițial interesul publicului. Pe de altă parte, tot ea a oferit indicii despre data la care a fost realizat tabloul, la fel cum orice film din anii 1930 își dezvăluie originea prin coafurile, machiajul, limbajul și gesturile folosite.

Goodman a discutat și despre o altă caracteristică a falsurilor relevantă pentru cazul van Meegeren. Orice presupusă descoperire a unei opere realizate de un vechi artist va fi evaluată și autentificată, în parte, în funcție de gradul de asemănare cu opera deja cunoscută a artistului. Însă, odată încorporată în operă, noua lucrare – poate un fals – devine parte integrantă din operă sau din ceea ce Goodman numește „clasa precedentelor", viitoarele noi descoperiri fiind evaluate și în funcție de ea. În cazul van Meegeren, *Hristos și Apostolii la Emaus* a fost, din punct de vedere stilistic, cel mai apropiat de lucrările autentice ale lui Vermeer. Odată ce tabloul a fost autentificat de Bredius și ulterior expus în Muzeul Boijmans, caracteristicile sale stilistice – ca, de exemplu, ochii grei și triști, cu pleoape în formă de coajă de nucă – au devenit specifice pentru stilul lui Vermeer. Prin urmare, următorul fals al lui van Meegeren s-a putut îndepărta și mai mult de clasa originală a precedentelor. Odată cu noile falsuri, stilul „Vermeer" a devenit din ce în ce mai desfigurat. S-a ajuns până acolo încât ultimele sale falsuri, inclusiv tabloul deținut de Göring, semănau mai degrabă cu picturile expresionismului german decât cu cele făcute în secolul al XVII-lea, ca să nu mai vorbim de cele ale lui Vermeer. (Van Meegeren s-a folosit și de faptul

Scanned with OKEN Scanner

că mare parte din activitatea lui de falsificare a avut loc în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, când tablourile originale era puse la păstrare și nu erau disponibile publicului.) Trebuie spus însă că falsurile făcute de el semănau atât de bine între ele și erau atât de diferite stilistic de operele lui Vermeer încât s-ar fi descoperit cu siguranță că sunt falsuri și fără confesiunea lui.[18]

Eric Hebborn

Astăzi e atât de ușor să recunoști un fals făcut de van Meegeren, încât e posibil să rămâi cu impresia că falsificarea nu pune mari probleme specialiștilor și istoriei artei. Eric Hebborn a fost un falsificator mult mai abil decât Han van Meegeren. O bună parte din răul pe care l-a făcut istoriei artei este posibil să nu fie reparat niciodată. Hebborn s-a născut într-o familie londoneză în 1934. În timpul studenției, a început să lucreze pentru restauratorul de artă George Aczel. În scurt timp, a dus restaurarea dincolo de simpla curățare și retușare a tablourilor: va repicta anumite părți ale acestora, spunând că astfel „le îmbunătățește". Un peisaj lipsit de importanță va deveni astfel, prin adăugarea unui balon cu aer cald pe cerul întunecat, un tablou important (și scump), reprezentativ pentru istoria timpurie a aviației. După cum scria chiar Hebborn, „o pisică adăugată în prim-plan garanta vânzarea chiar și a celui mai plictisitor peisaj. [...] Semnături populare au apărut în locul semnăturilor necunoscute [...], iar macii înfloreau pe câmpii mohorâte."[19] Picturile astfel „îmbunătățite" erau așezate în rame aurii și mergeau direct într-o galerie de artă din zona scumpă a Londrei, vânzările aducându-i lui Aczel un profit de până la 500%.

Hebborn și-a dat seama curând că nici măcar nu trebuie să pornească de la picturi vechi. Nu avea nevoie decât de talent, pe care îl avea din abundență, și de hârtie și vopseluri

Scanned with OKEN Scanner

vechi. Lucrările făcute de el au ajuns nu peste multă vreme în British Museum, Biblioteca Pierpont Morgan din New York, Galeria Națională din Washington și în nenumărate colecții particulare. Nu erau fleacuri, ci desene ale vechilor maeștri, autentificate ca atare de importanți istorici ai artei, precum Sir Anthony Blunt, și vândute prin case de licitații ca Sotheby's și Christie's, dar mai ales prin intermediul cunoscutului negustor de artă din Londra Colnaghi.

Până la finalul carierei sale de falsificator, Hebborn a realizat, după spusele sale, în jur de o mie de falsuri în stilul lui Castiglione, Mantegna, Rubens, Breughel, van Dyck, Boucher, Poussin, Ghisi, Tiepolo și Piranesi. Dar asta nu este tot. A făcut și sculpturi, o serie „importantă" de Augustus Johns, dar și falsuri după Corot, Boldini și Hockney. Un Narcis de bronz „renascentist" a fost autentificat de Sir John Pope-Hennessy, iar un desen Parri Spinelli a fost cumpărat de Denys Sutton, editorul de la *Apollo*, cu 14 000 de lire.

Colnaghi și-a dat seama că a vândut falsuri abia în 1978, când un curator i-a transmis că un așa-zis Francesco del Cosa a fost făcut pe același tip de hârtie ca un așa-zis Savelli Sperandio, aflat în Galeria Națională din Washington. Cum ambele desene fuseseră obținute de la Hebborn, reputația lui s-a prăbușit, la fel ca piața londoneză de desene ale marilor maeștri. Poate că acesta ar fi fost momentul ca Hebborn să se retragă sau măcar să nu iasă în evidență o vreme, însă el a preferat să inunde piața cu încă cinci sute de desene, pe care pretinde că le-a realizat între 1978 și 1988. Dată fiind calitatea și diversitatea lucrărilor, nu avem niciun motiv să nu-l credem.

Spre deosebire de Vermeerurile lui van Meegeren, multe falsuri făcute de Hebborn sunt dezarmante prin grația și patosul de care dau dovadă. Ca obiecte vizuale, sunt pur și simplu frumoase. *Templele lui Venus și Diana* de „Breughel" sau *Hristos cu coroana de spini* de „van Dyck" le-ar face cinste respectivilor artiști, cred eu. Sute, dacă nu mii de falsuri făcute de Hebborn se află în continuare în muzee și colecții particulare.

Scanned with OKEN Scanner

Numărul lor este necunoscut și probabil că așa va rămâne pentru multă vreme, fiindcă nimic nu-i încurajează pe proprietari să afle dacă au fost sau nu realizate de Hebborn. Acest escroc fermecător a murit în 1996, lovit cu ciocanul în cap pe o alee întunecată din Roma. Poliția nu a găsit vinovatul. Însă excelentele sale falsuri își continuă viața.

Joyce Hatto

Începând cu 1989, de-a lungul a aproape 17 ani, pianista Joyce Hatto a realizat și ea falsuri minunate, chiar dacă de alt tip.[20] Născută în 1928, a fost fiica unui negustor de antichități și iubitor de muzică din Londra. În adolescență cânta la pian și se ascundea sub el când cădeau bombele lansate de naziști. Mai târziu va spune că i-a cunoscut pe compozitorii Ralph Vaughan Williams, Benjamin Britten și Carl Orff, că a studiat Chopin cu virtuozul francez Alfred Cortot și că a primit sfaturi de la pianista Clara Haskil. A fost interpreta preferată a lui Arnold Bax pentru *Variațiile simfonice*. Începând cu anii '50 și până în anii '70, Hatto a înregistrat ceva Mozart și Rahmaninov, dar în general a preferat muzica mai comercială, precum *Cornish Rhapsody* de Hubert Bath sau *Warsaw Concerto* de Richard Addinsell. Cariera ei era deja în declin atunci când a fost diagnosticată, conform propriilor spuse, cu cancer, la începutul anilor '70. S-a retras într-un sat de lângă Cambridge, împreună cu soțul său, inginerul de sunet William Barrington-Coupe, luând cu ea și un pian Steinway, pe care Rahmaninov însuși l-a folosit în recitalurile sale din Marea Britanie de dinainte de război.

A urmat apoi ceea ce părea una dintre cele mai ciudate întorsături de situație din istoria muzicii clasice. La pensie, Joyce Hatto a început să înregistreze CD-uri pentru casa de discuri condusă de soțul său. A început cu Liszt, a trecut la Bach, a înregistrat toate sonatele lui Mozart, iar apoi pe cele

Scanned with OKEN Scanner

ale lui Beethoven. Ulterior, au urmat Schubert, Schumann, Chopin și din nou Liszt. Interpretarea sonatelor lui Prokofiev (a tuturor celor nouă) a fost realizată cu incredibilă virtuozitate. În total, a înregistrat 120 de CD-uri – inclusiv cele mai dificile piese pentru pian scrise vreodată, interpretate cu o incredibilă viteză și acuratețe. Nici măcar Arthur Rubinstein, chiar dacă includem aici și multele sale repetiții, nu a înregistrat atât de mult.

În mod ciudat, muzica ei dădea dovadă de o personalitate bine dezvoltată, însă neobișnuit de maleabilă. Putea să interpreteze Schubert într-un anumit stil, iar apoi să treacă la Prokofiev de parcă ar fi fost o cu totul altă persoană, care părea să cânte la un cu totul alt pian – o abilitate artistică uimitoare, cameleonică. De obicei credem că doar copiii au un astfel de talent. Joyce Hatto părea să dea dovadă de ceva nemaiîntâlnit în istoria muzicii clasice. S-a transformat într-un geniu, a înflorit abia la bătrânețe. Era acum „cea mai mare pianistă în viață de care aproape nimeni nu a auzit", după cum spunea Richard Dyer pentru iubitorii muzicii de pian în *Boston Globe*.

În 2006, când a murit de cancer la 77 de ani, după ce a înregistrat Sonata nr. 26 *Les Adieux* a lui Beethoven, într-un scaun cu rotile, *The Guardian* o numea „unul dintre cei mai mari pianiști pe care i-a avut vreodată Marea Britanie". Ce realizare deosebită: să interpreteze sonata de adio a lui Beethoven dintr-un scaun cu rotile. Totul se potrivea cu imaginea făcută de presă: un spirit neîmblânzit, o personalitate fermecătoare, mereu pregătită să citeze din Shakespeare, Rubinstein sau Muhammad Ali. Spunea, de asemenea, că știe cât se poate de bine care este misiunea interpreților de muzică: „Rolul nostru este să comunicăm conținutul spiritual al vieții, așa cum apare el în muzică. Nimic nu ne aparține; nu putem decât să dăm mai departe."

Nu peste mult timp, s-a aflat că exact asta făcea, „dădea mai departe". Când cineva a pus CD-ul ei cu înregistrarea *Studiilor de execuție transcendentală* ale lui Liszt, softul

Scanned with OKEN Scanner

a identificat imediat înregistrarea ca aparținându-i pianistului maghiar László Simon. Ulterior, analizele inginerilor de sunet și ale altor specialiști au arătat că toate înregistrările făcute de Joyce Hatto după 1989 sunt, fără excepție, furate de pe CD-urile altor pianiști – în principal artiști mai tineri, energici și puțin cunoscuți.

Joyce Hatto nu a fost chiar o falsificatoare. Pentru a se putea spune asta despre ea, ar fi trebuit să interpretare și să înregistreze sonata *Waldstein* a lui Beethoven, iar apoi s-o vândă lumii ca fiind înregistrarea pierdută a lui, să zicem, William Kapell. Ea nu a fost decât o plagiatoare. A furat munca altor pianiști și, după ce a modificat-o puțin electronic – de obicei prin accelerarea tempoului pieselor mai dificile pentru a le face să sune și mai bine –, a vândut-o ca fiind a ei. Nu e ușor să plagiezi artă publică, mai devreme sau mai târziu se va afla sursa reală. (Din acest motiv, plagiatul ocolește de obicei arta publică. În schimb, este mult mai des întâlnit în situații private, fiind folosit de studenți, spre exemplu.)

Dacă privim în urmă, criticii care au lăudat copiile lui van Meegeren după Vermeer par caraghioși. Nu se poate spune același lucru și despre criticii care au fost încântați de CD-urile lui Hatto, care nu erau decât extrase din interpretările altora. Singurele situații într-adevăr rușinoase au fost cele în care s-au pus de bunăvoie revistele care nu s-au entuziasmat deloc de înregistrările originale, însă au lăudat aceleași înregistrări, atunci când au crezut că sunt ale unei femei de 75 de ani care luptă cu cancerul. De fapt, toți ascultătorii care s-au bucurat de înregistrările ei au fost într-un fel influențați – unii ar spune păcăliți – de ideea că o pianistă aflată la finalul vieții poate produce înregistrări atât de bune. Mă includ și eu în această listă, pentru că am ascultat un documentar radio despre ea, chiar înainte să moară, iar interpretările lui Liszt și Schubert mi s-au părut minunate pentru o femeie de vârsta ei.

Scanned with OKEN Scanner

IV

Felul în care abordează Goodman problema falsificării clarifică dinamica psihologică a reacțiilor istorice la falsuri și copii, însă nu explică de ce ne împotrivim falsificării. Muzicologul Leonard Meyer oferă un astfel de răspuns din perspectivă social-constructivistă.[21] Avem impresia că putem separa criteriile estetice folosite în evaluarea falsurilor de alte criterii și norme culturale, spune Meyer, însă acest lucru este greșit. De fapt, valorile estetice și valorile culturale sunt imposibil de separat. Prin urmare, ideea că n-ar trebui să facem nicio diferență între operele autentice și cele falsificate este pur și simplu naivă, fiindcă am fi nevoiți să renunțăm la întreaga noastră moștenire culturală și la importanța pe care cultura noastră o oferă originalității. Pentru a înțelege orice produs uman este nevoie, scrie Meyer, de „înțelegerea felului în care a fost realizat acesta [...], iar dacă a fost făcut în trecut, [...] de realizarea implicațiilor sale istorice". Nu putem scăpa de aceste presupoziții ale percepției, continuă el, așa cum nu putem respira în vid. Meyer susține așadar că am accepta falsul ca pe ceva normal doar dacă cultura noastră ar fi mai puțin preocupată de inventivitate și de originalitate.

Dacă Meyer are dreptate, atunci, în alte culturi, van Meegeren ar putea fi la fel de prețuit ca Vermeer. Însă asta e greu de crezut, cel puțin în principiu, indiferent ce am crede astăzi despre falsurile lui van Meegeren. Ar însemna să nu existe obiecții estetice cu privire la falsurile mai bune ale lui Eric Hebborn, ci doar obiecții culturale sau legale. Cât despre Hatto, dacă îți place muzica de pian, înregistrările ei sunt la fel de bune ca oricare altele – de fapt, chiar *sunt* altele –, ba chiar mai bune, dacă ținem cont că viteza de redare este crescută cu până la 20%, ceea ce sporește virtuozitatea.

Poziția lui Meyer este însă mai discutabilă decât pare la prima vedere. Să presupunem că cineva pleacă de la ipoteza că „nu suntem de acord cu van Meegeren din cauza interesului

Scanned with OKEN Scanner

nostru superior față de originalitate și cultul geniului. Dacă nu am fi fost constrânși de aceste valori culturale, van Meegeren ar fi fost lăudat, nu condamnat pentru picturile lui." Această ipoteză nu ține seama însă decât de jumătate de problemă: dacă nu aveam aceste valori culturale, atunci nu am fi apreciat și poate nici nu am fi auzit de opera lui Vermeer. În plus, van Meegeren nu și-ar fi pierdut timpul cu falsificarea operei sale. Nu e vorba că falsurile ar fi tolerate în această lume ipotetică, practica falsificării nu ar exista. E ca și cum am spune că „jefuirea unei bănci este o infracțiune doar pentru că banii au valoare." Dacă banii n-ar avea valoare, băncile nu s-ar mai obosi să-i păstreze, iar hoții n-ar mai avea de ce să-i fure.

Să luăm o practică de lucru obișnuită, care necesită aplicarea competentă, dar de rutină a metodelor de rezolvare a problemelor: munca instalatorilor. Acestora nu le este interzis să-i „copieze" pe alții. În cazul instalațiilor sanitare, ideea de fals e stranie, dar nu din cauză că în cultura noastră falsurile din zona instalațiilor sunt acceptabile, iar cele din zona artistică nu sunt. Instalatorii nu își semnează lucrările și nici nu-și asumă creditul pentru ele („Arhitectura de Frank Gehry, instalațiile de Herman O'Reilly"); falsificarea, așadar, nu are nicio relevanță în lumea instalațiilor. Și nu e vorba nici de bani aici, mulți instalatori fiind mai bine plătiți decât artiștii. E vorba de altceva, de ceva special, care deosebește arta de alte practici umane productive. Falsificarea artei diferă de alte tipuri de fraudă. Dacă Joyce Hatto ar fi găsit o modalitate de a fura bani din conturile altor pianiști, povestea ar fi fost interesantă și ar fi rămas în analele infracțiunilor, dar doar atât. Plagiatul ei a fost însă o *infracțiune artistică*. Nu doar pianiștii i-au fost victime, așa cum în cazul lui van Meegeren sau al lui Hebborn nu doar cumpărătorii tablourilor au fost victime. *Publicul*, aceasta este diferența, *a fost și el o victimă*.

Scanned with OKEN Scanner

V

Prima oară am scris despre acest subiect în 1979, pornind de la un exemplu care atunci era complet imaginar:

> Să ne imaginăm că Smith și Jones tocmai au terminat de ascultat o nouă înregistrare a *Studiilor de execuție transcendentală* de Liszt. Smith e fascinat. „Ce talent minunat! Modulația pianistului e superbă, controlul e absolut, viteza și acuratețea sunt uimitoare. O performanță electrizantă!", spune el. Jones îi răspunde cu un oftat: „Da, ai zis bine, electrizantă. Sau, mai precis, electronică. Înregistrarea originală s-a făcut la un anumit tempo, iar inginerii de sunet au mărit viteza de redare cu ajutorul aparaturii electronice din studio." Săracul Smith – i-a trecut orice entuziasm.[22]

Tehnologia care poate schimba viteza de redare fără să modifice înălțimea sunetului a apărut în anii '60. (Soțul lui Joyce Hatto a modificat înregistrările prin mijloace digitale, disponibile deja în anii '90). Voiam să arăt cu exemplul meu un fapt general în legătură cu reacția estetică, relevant atât pentru plagiat, cât și pentru modificarea electronică: toată arta – nu doar artele spectacolului – incorporează la un anumit nivel ideea de *performance*. Orice act artistic – compunerea unei fugi, scrierea unui sonet, împletirea unui coș, pictarea unui portret – este un *performance*, care se desfășoară pe fundalul unor anumite așteptări specifice. Unele așteptări au legătură cu proprietățile tehnice ale mediilor artistice: ceea ce poți realiza în mod normal modelând ceramică, aplicând culori pe o pânză, sculptând un lemn de stejar sau mișcând un arcuș deasupra unei coarde întinse. Însă *performance*-urile artistice se desfășoară și într-un context stilistic sau istoric: operele de artă sunt făcute într-un stil sau într-un gen care condiționează ceea ce numim inventivitate, curaj, timiditate, elocvență, banalitate, istețime sau vulgaritate.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru a putea înțelege o operă de artă trebuie să cunoaștem limitele tehnice și convenționale ale spațiului în care lucrează artistul, provocările cu care se confruntă acesta. De exemplu, observația că, într-o pictură care o înfățișează pe Fecioara Maria, rozul deschis al robei contrastează plăcut cu albastrul cenușiu al mantiei poate fi perfect adevărată. Însă este de asemenea important să știm că artistul lucra în cadrele unui canon (așa cum făceau artiștii italieni din secolul al XV-lea), conform căruia roba trebuia să aibă o nuanță de roșu, iar mantia să fie albastră. Obligația de a folosi culori calde și reci pune probleme armoniei dintre robă și mantie. Din acest motiv, Ghirlandaio reduce dimensiunile mantiei și îi dă o nuanță de gri, Perugino așază mantia peste genunchii Fecioarei, pentru a lăsa compoziția să fie dominată de un șal cu dungi galbene și roșii, iar Filippo Lippi acoperă pur și simplu roba cu mantia. E adevărat că aranjamentul astfel rezultat este plăcut ochiului. Însă, pentru a aprecia și a înțelege mai bine aceste opere, trebuie știut că armonizarea apare în urma unei reacții la o problemă întâmpinată, mai exact la convenția care îi spune artistului ce să facă.

Pentru a ști dacă un *performance* artistic are sau nu succes, trebuie să știm ce înseamnă succesul în contextul respectiv. Criticii muzicali pot considera că tonul, frazarea, tempoul, acuratețea și abilitatea de a susține o linie sau de a ajunge la punctul culminant sunt elemente ale succesului. Viteza și claritatea sunt și ele importante, dar asta nu înseamnă că cel mai rapid *performance* este și cel mai bun. În spatele tuturor acestor aspecte, se află însă o presupoziție implicită: *cele zece degete* ale artistului produc sunetul, fără ajutor extern. Entuziasmul produs de pianistul virtuoz este legat direct de asta. O experiență auditivă similară, dar sintetizată electronic nu ne încântă în aceeași măsură. Sintetizatoarele de sunet pot produce orice notă, oricât de repede, însă pianistul nu poate. Plăcerea de a asculta un virtuoz constă și în admirarea *performance*-ului respectiv ca realizare umană. Falsificarea și alte

Scanned with OKEN Scanner

forme de escrocherie denaturează natura *performance*-ului și implicit a realizării umane.

Evident, tehnologiile se schimbă, iar *performance*-urile de un anumit tip pot evolua în ceva diferit. Poate că va veni o vreme când, de exemplu, lucrări de pian prestissimo produse electronic vor deveni acceptate și vor fi privite ca realizări importante. Însă, când va veni acea zi, nu vom mai spune „nu-i așa că a interpretat superb acea fugă?", ci „nu-i așa că Sony a făcut o treabă minunată cu softul de modificare a tempoului?" E posibil ca inginerii de sunet să primească în viitor recunoaștere pentru înregistrări, dar nu pentru că reproduc cu acuratețe sunetele produse de artist, ci pentru că reușesc să le modifice în moduri care înainte erau lăsate pe seama artistului. Nu există niciun motiv principial pentru a ne opune acestui lucru, așa cum nu avem de ce să ne opunem ca înregistrarea *Amurgului zeilor* de Wagner să aibă loc în mai multe sesiuni din zile diferite. Însă așa cum ar trebui să știm că vocile din acest tip de înregistrare își păstrează forța într-un mod care n-ar fi posibil într-un *performance* live, ar trebui să știm și că înregistrarea manipulată a unei piese de pian este de fapt o colaborare între pianist și inginerul de sunet care poate conține octave duble la viteze pe care mușchii și nervii umani nu ar putea să le producă. O astfel de lume ar fi a sunetelor frumoase, dar nu a încântării produse de virtuozitate.

VI

Exemplul înregistrărilor de pian falsificate ilustrează foarte bine un efect psihologic interesant: șocul, sentimentul de dezamăgire și de trădare pe care îl ai atunci când afli că ceea ce credeai a fi o reprezentare a virtuozității absolute nu este decât mișcarea unui buton pe mixerul unui inginer de sunet. Teoria estetică poate urmări implicațiile acestor intuiții estetice pentru discursul critic, însă nu ne spune nimic despre

Scanned with OKEN Scanner

sursa acestor intuiții. Pentru a afla sursa, trebuie să ne întoarcem la interesele și emoțiile noastre evolutive legate de artă. La fel ca în cazul erorii intenționale, paradoxurile falsificării sunt generate de funcțiile adaptive aflate în conflict ale operei de artă. Pe de-o parte, avem impulsul natural de a trata opera de artă într-un mod dezinteresat sau decuplat, ca obiect ce ne oferă plăcere în imaginație. Pe de altă parte, operele de artă sunt etalări ale abilităților și indicatori darwiniști, adică sunt dependente de un sistem informațional înnăscut care a apărut prin selecție sexuală.

Conceptul kantian de contemplare dezinteresată, care de curând are o paralelă în funcția de decuplare a artei descoperită de Tooby și Cosmides[23], tratează experiența estetică a unui obiect ca pe ceva izolat în teatrul imaginației, dincolo de calculele practice ale mijloacelor și scopurilor. Din acest punct de vedere, nu contează dacă notele muzicale sunt produse de pianist sau de computer, ele sunt la fel de frumoase și de entuziasmante. Nu contează dacă pictura a fost făcută în secolul al XVII-lea, cu o pensulă din păr de bursuc, sau în secolul XX, cu un aerograf; tot ce contează e ca umbrele să ne încânte privirea. La fel, nu e deloc important dacă mulțimea din film este formată din cinci mii de actori sau din cinci mii de figuri pixelate produse de computer, tot ce contează e să ne încânte. Din perspectivă dezinteresată, decuplată, efectul estetic nu are nicio legătură cu felul în care este produsă opera de artă.

E important de notat însă că până și Kant recunoștea că această poziție nu este sustenabilă. Deși își începe *Critica facultății de judecare* susținând că arta ar trebui să fie supusă contemplării libere și dezinteresate, mai târziu va abandona această poziție și va face distincția între ceea ce el numește frumusețea *liberă* și frumusețea *dependentă*[24]. Frumusețile naturii, precum florile, sunt frumuseți libere, pe care le apreciem fără niciun „concept", fără niciun fel de noțiune despre ceea ce ar trebui să fie. Operele de artă sunt frumuseți dependente. Frumusețea unei biserici, de exemplu, depinde de

Scanned with OKEN Scanner

scopul ei, care este acela de a fi spațiu de rugăciune. O biserică asemănătoare cu o casă de vacanță sau cu un depozit de arme n-ar putea fi frumoasă cu adevărat.

Ulterior, în aceeași carte, Kant susține că până și experimentarea frumuseții naturii necesită înțelegerea exactă a ceea ce percepem. Ne cere să ne imaginăm că oaspeții unui han de țară stau pe verandă și se bucură de o „seară liniștită de vară, în lumina blândă a lunii". Pentru ca totul să fie perfect nu mai lipsește decât o privighetoare, însă cum nu sunt privighetori în zonă, hangiul angajează un ștrengar care știe să imite perfect cântecul privighetorii cu un fluier de trestie sau papură. „De îndată ce observă înșelătoria", spune Kant, „nimeni nu va mai suporta să asculte cântecul care mai înainte era considerat atât de fermecător."[25] La fel s-ar întâmpla și dacă am încerca să înfrumusețăm cărarea din pădure punând printre tufe flori artificiale sau păsări frumos sculptate pe crengile copacilor. Pentru a avea un interes nemijlocit pentru frumusețea naturii, susține Kant, aceasta trebuie să fie autentic naturală.[26]

Kant nu extinde la ceea ce el numește arte frumoase ideea de *performance* artistic clar ca fapt realizat, însă perspectiva lui asupra frumuseții naturale și a frumuseții dependente se răsfrânge și asupra falsurilor, a copiilor, a greșelilor de atribuire și a plagiatelor. Poziția standard a lui Kant față de obiectele de artă este contemplarea dezinteresată, însă până și el trebuie să admită că originea unui obiect – dacă este sau nu artificial ori dacă este sau nu ce s-a dorit a fi – este foarte importantă pentru percepția estetică. Logica poziției kantiene pare în felul acesta să lase deschisă posibilitatea ca operele de artă să fie etalări ale abilităților care ne obligă să intuim capacitățile implicate în crearea acestora.

Scanned with OKEN Scanner

VII

Chiar și înainte de Pleistocen, multe animale, la fel ca strămoșii noștri proto-oameni, și-au evaluat potențialii parteneri în funcție de abilitățile pe care le aveau. Din perspectiva selecției sexuale, totul a început în contextul curtării, însă ulterior a pătruns în toată viața socială. În cazul oamenilor moderni, etalarea aptitudinilor nu se mai reduce la împerechere, ci s-a extins la realizările umane în general. Dincolo de asta, grupurile de oameni care pun preț pe etalarea abilităților, în contextul curtării sau în orice alt context, au cel mai probabil un avantaj adaptiv. Așa se explică de ce, în cazuri precum cel al lui Hatto, suntem atât de uimiți de o pianistă care, deși inițial a avut un succes modest, părea să fi ajuns la o virtuozitate extraordinară la 70 de ani. Nu e vorba doar de incredibila ei pricepere tehnică, ci și de sentimentul că interpretările „sale" aveau o anumită autoritate muzicală. Dacă n-ar fi fost totul un fals, ar fi fost o realizare uluitoare.

Uimirea urmată de indignare și de sentimentul trădării nu este însă ceva specific exclusiv muzicii sau artei. Să vezi cum cineva câștigă maratonul din New York sau doboară recordul mondial la săritura cu prăjina îți poate provoca lacrimi de fericire. Însă atunci când aflăm că învingătorul a luat metroul sau a folosit o prăjină mai lungă decât cea permisă, nu doar că atletul a trișat, dar ne-a *păcălit* și pe noi, publicul. Acum sunt sigur că la baza acestui efect psihologic se află o emoție evolutivă pe care o simțim de mult timp, dar pe care mulți teoreticieni au considerat-o un produs cultural sau convențional. Nu există un cuvânt pentru ea, însă implică sentimentele de *uimire*, *admirație*, *stimă* și *măreție*.

Structura vieții emoționale nu este ușor de analizat intercultural, motiv pentru care majoritatea psihologilor se mulțumesc să rămână la lista de bază a lui Paul Ekman, care conține emoțiile cu origini clar evolutive și, în anumite cazuri, împărtășite în comun cu alte animale: *fericire*, *surprindere*, *furie*,

Scanned with OKEN Scanner

tristețe, *frică* și *dezgust* sau *dispreț*.[27] Celelalte emoții care au nume în limbile europene sunt foarte legate între ele și prin urmare sunt dificil de distins în unele contexte culturale: invidia și gelozia, de exemplu, sau vina și rușinea. În afară de acestea, Jonathan Haidt și colegii săi de la Universitatea din Virginia au identificat un grup complex de emoții universale pe care le consideră reacții înnăscute – probabil adaptări, deși nu la fel de vechi ca *frica* sau *furia* – și specifice socialității umane. Haidt le numește emoții „prin care e lăudat altcineva"[28]. Acestea nu sunt manifestări locale ale afectelor de bază precum *bucuria*, *curiozitatea* sau plăcerea de a te *amuza*, ci o familie de emoții umane ireductibile. În plus, aș adăuga eu, sunt profund implicate în estetica darwinistă. Printre ele, se află *gratitudinea* pentru acțiunile altcuiva, *admirația* față de excelența altei persoane, în special față de abilitățile etalate, și o sensibilitate sporită pe care Haidt o numește *măreție*.

Haidt a observat că psihologii au studiat emoțiile „prin care e criticat altcineva", ca disprețul sau dezgustul, emoțiile prin care e lăudată propria persoană (mândria, satisfacția de sine) sau prin care se face autocritica (jena, rușinea), în timp ce emoțiile „prin care e lăudat altcineva" au fost foarte puțin cercetate. Spre exemplu, gratitudinea nu a fost cercetată decât în contextul schimburilor economice, iar admirația lipsește aproape complet din preocupările cercetătorilor. Darwin însuși spunea că admirația este o emoție care îmbină surprinderea cu plăcerea și sentimentul de aprobare. Haidt consideră că este o „reacție de plăcere la excelența non-morală", adică la etalarea abilităților, talentelor și realizărilor remarcabile. Dovezile experimentale pe care le-a obținut confirmă ceea ce majoritatea oamenilor intuiau deja: sentimentele de admirație motivează oamenii să-și dorească să fie mai buni sau să-i imite pe cei pe care îi admiră. Lăsând la o parte acest rezultat empiric, admirația este și un *sentiment distinct de plăcere*, probabil profund integrat în psihologia noastră, ca adaptare la viața socială.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă punem împreună trei fapte legate de etalarea abilităților umane, putem face o predicție pornind de la ele. Faptele sunt următoarele:

1. Interesul oamenilor pentru activitățile care necesită abilități superioare – mai ales cele care pot fi etalate în fața publicului, precum cele atletice sau artistice – derivă, cel puțin în parte, din statutul lor străvechi de indicatori darwiniști;
2. *Performance*-urile care necesită abilități superioare sunt de obicei obiectul unei admirații sincere; de fapt, plăcerea de a admira este exact motivul pentru care publicul plătește pentru a vedea etalarea abilităților;
3. Ca indicatori, *performance*-urile care necesită abilități superioare sunt supuse evaluării critice – cel mai rapid sau mai înalt dintre atleți, cel mai clar, cel mai elocvent, cel mai profund sau cel mai emoționant dintre artiști.

Predicția pe care o putem face pornind de la aceste fapte este următoarea: *performance*-urile care necesită abilități superioare ce atrag admirația vor fi de interes nu doar pentru evaluarea critică, ci și pentru încercarea de a descoperi posibilele înșelăciuni. Un sportiv își bate copiii și face evaziune fiscală, dar aceste lucruri nu vor fi niciodată în imaginarul public mai importante decât întrebarea dacă folosește steroizi anabolizanți pentru a doborî un record sau a câștiga Turul Franței. Obsesia modernă față de substanțele dopante din sport este rezultatul perfect previzibil al bazei sale evolutive de abilitate etalată public. Banii implicați în aceste trișări sunt mai puțin importanți. Din exact acest motiv, înregistrările false ale lui Joyce Hatto i-au șocat pe admiratorii ei.

Analogia cu sportul are însă limitele ei în contextul artei falsificate. Multe performanțe fizice ale sportivilor sunt unidimensionale și sunt judecate după un singur criteriu. Nimănui nu-i pasă dacă un sprinter sau un halterofil câștigă medalia olimpică de aur cu grație sau într-un mod stângaci. La fel, microbiștii vor să-și vadă echipa câștigând Campionatul

Scanned with OKEN Scanner

Mondial în orice condiții, o victorie urâtă fiind preferată oricărei înfrângeri, oricât de curajoasă sau de elegantă ar fi aceasta.

Indiscutabil, operele de artă sunt lucruri frumoase, numai bune pentru a fi contemplate cu dezinteres. Ar fi însă naiv să le privim doar în felul acesta, pentru că în același timp sunt și ferestre către mintea unui alt om. Fotografia lui Lincoln făcută de Mathew Brady ne emoționează pentru că ne permite să privim direct în ochii triști și plini de înțelepciune ai unui om deosebit și cu o soartă pecetluită. Portretele făcute de Rembrandt fiului său Titus și mamei sale citind Biblia ne oferă însă o cu totul altă experiență. Nu ne uităm la ele ca să vedem copilul sau bătrâna. Portretele ne conduc mai degrabă în mintea lui Rembrandt. Ele exprimă și în felul acesta dezvăluie dragostea – de tată și de fiu – față de cei reprezentați. Istoria picturii nu este o istorie a felului în care arătau odinioară Alpii, a felului în care se îmbrăcau oamenii în secolul al XV-lea sau a celui în care soarele de vară pârjolește pajiștile din Languedoc. Este o istorie a nenumăratelor viziuni umane asupra lumii. Arta creativă ne oferă posibilitatea de a privi în sufletele oamenilor și de a ne îmbogăți propria viziune și înțelegere. Din acest punct de vedere, ideea că Han van Meegeren a fost un pictor la fel de bun ca Vermeer pierde din vedere esențialul. Chiar dacă lucrurile ar sta așa la nivelul abilităților tehnice (dar asta e o idee absurdă, ca să fim clari), pe noi ne interesează de fapt cum vedea geniul olandez lumea din secolul al XVII-lea, inclusiv oamenii care o populau. Poate că Eric Hebborn ar fi făcut o treabă bună desenându-l pe Titus, însă n-ar fi putut niciodată să exprime dragostea lui Rembrandt pentru fiul său. Portretul ar fi rămas, așadar, doar încercarea unui falsificator inteligent de a ne convinge că așa îl vedea pictorul olandez pe fiul său.

Cum episoadele de falsificare implică de multe ori nerozia curatorilor și a criticilor, precum și ghinionul financiar al bogaților, e foarte ușor să le considerăm întâmplări amuzante și marginale din istoria artei. Dacă urmăm obiecțiile pe care

Scanned with OKEN Scanner

le avem vizavi de falsificare până la originea lor darwinistă, lucrurile apar într-o altă lumină. Suntem programați de evoluție să ne dorim – de la literatură, muzică, pictură și alte arte – autenticitate, care nu este altceva decât cea mai profundă comuniune cu un alt suflet. Acest sentiment de comuniune inspiră și elevează spiritul. Ce straniu că acest ideal străvechi poate fi explicat de o teorie inițiată nu de un mare istoric al artei, ci de un naturalist din secolul al XIX-lea, expert în creșterea porumbeilor, în ciripede și în cintezele de Galápagos. Evoluția este cea care explică unele dintre cele mai profunde dorințe și nevoi atinse de operele de artă.

VIII

În perioada premergătoare decernării Premiului Turner din 2004, sponsorul galei, Gordon's Gin, a realizat un sondaj printre cei mai puternici 500 de oameni din lumea artistică. Negustori de artă, critici, artiști și curatori au fost întrebați care este cea mai influentă operă de artă din secolul XX, dintr-o listă cu douăzeci de nominalizări. Pe locul al doilea s-a clasat pictura *Domnișoarele din Avignon* de Picasso, urmată de *Diptic cu Marilyn* de Andy Warhol, *Guernica* de același Picasso, *Atelierul roșu* de Matisse și alte opere de Joseph Beuys, Constantin Brâncuși, Jackson Pollock, Donald Judd și Henry Moore.[29] Câștigător a fost de departe, cu 64% din voturi, un obiect al cărui statut de operă de artă rămâne controversat, o lucrare ce nici măcar nu mai există pentru că sora artistului a aruncat-o la gunoi: *Fântâna*, pisoarul expus în 1917 de Marcel Duchamp.[30]

Gordon's Gin a inițiat acest sondaj în rândul experților „pentru a identifica operele de artă-cheie cu scopul de a ajuta publicul să afle mai multe despre inspirația artistică și procesul creativ". Pentru asta, corporația l-a angajat pe Simon Wilson, fost curator la Tate Gallery. Conform explicațiilor sale,

Scanned with OKEN Scanner

„ideea lui Duchamp că arta poate fi făcută din orice s-a impus în cele din urmă. Și nu doar în ceea ce privește calitățile formale, ci și în ceea ce privește «gestul radical» de a folosi un pisoar care să provoace arta burgheză". Dintre cei chestionați, mai ales artiștii au optat pentru *Fântână*, spunea el. „Se pare că există o nouă generație care spune «lăsați prostiile!» – Duchamp a deschis arta modernă."

Dacă scopul sondajului finanțat de Gordon's Gin a fost o mai bună înțelegere a procesului creativ, atunci a fost un eșec. CNN n-a înțeles deloc povestea, relatând în mod eronat că experții din lumea artistică au votat *Fântâna* drept „cea mai bună operă de artă din lume", iar cititorii site-ului BBC s-au manifestat dur și previzibil împotriva deciziei experților. „Insultător!", „Snobi idioți!", au scris aceștia. „Dacă artiștii adevărați ca Leonardo da Vinci ar vedea chestia asta s-ar răsuci în mormânt." „Oamenii ăștia rămân în bula lor elitistă și disprețuitoare, în timp ce societatea merge pe alt drum", scria un alt cititor. „În sfârșit", spunea altcineva, „o lucrare de artă modernă gata să primească opinia mea."

Judecând după comentariile lui Simon Wilson și ale cititorilor ai putea rămâne cu impresia că Duchamp tocmai ce a expus *Fântâna*, doar că ea fusese prezentată lumii artistice cu 87 de ani mai înainte. *Fântâna* nu a fost prima lucrare de tip *ready-made* a lui Duchamp, de fapt obiecte obișnuite, de uz industrial sau personal, care sunt prezentate lumii ca opere de artă. După ce s-a impus ca artist modernist prin remarcabila pictură *Nud coborând o scară*, Duchamp a trecut la o idee radical nouă: arta poate să fie o formă de expresie doar pentru minte, nu și pentru ochi. Primul lui experiment în direcția ideilor pure și împotriva „artei retinale", așa cum o numea el, a fost *Roata de bicicletă*. (La fel ca *Fântâna*, această lucrare din 1913 s-a pierdut, însă Duchamp a refăcut-o ulterior pentru Muzeul de Artă Modernă din New York.) Este o roată de bicicletă, așezată în furcă, deasupra unui scaun de lemn. Pentru că a fost făcută din mai multe părți deja fabricate, Duchamp

Scanned with OKEN Scanner

a numit-o „*ready-made* asistat". Multă lume o consideră astăzi primul exemplu important de sculptură cinetică. Au urmat apoi două *ready-made*-uri importante: *Uscătorul de sticle* (1914), un suport galvanizat realizat în acest scop, care a fost și el aruncat de sora artistului, și *Mai înainte de mâna ruptă* (1915), o lopată de zăpadă cumpărată dintr-un magazin și semnată. (Varianta originală a lucrării a dispărut.) Mai apoi, Duchamp a venit cu ideea *Pieptănului*, un instrument plat și greu pentru îngrijirea câinilor, pe care a scris, în stil dadaist: „Trei sau patru picături de înălțime n-au nimic de-a face cu sălbăticia."

În cele din urmă, a produs cea mai cunoscută realizare a sa, un lucru pe care mulți oameni îl consideră urât: un pisoar de porțelan pe care l-a cumpărat de la J.L. Mott Iron Works din Brooklyn. A inscripționat lucrarea pe una dintre părți cu „R. Mutt 1917" și a propus-o la o expoziție organizată de Societatea Artiștilor Independenți, la a cărei fondare participase. A fost exclus din expoziție, motiv pentru care a părăsit asociația. Lucrarea originală s-a pierdut, însă a fost imortalizată într-o fotografie faimoasă realizată de Alfred Stieglitz; în anii '50, Duchamp a „recreat-o" cumpărând mai multe pisoare pe care le-a inscripționat la fel ca pe cel din 1917, aproape ca într-o serie de gravuri semnate. Mai târziu, va scrie că *Fântâna* „a izvorât din ideea de a face un experiment despre gust: alege obiectul cu cea mai mică șansă de a fi plăcut. Un pisoar – foarte puțină lume crede că e ceva extraordinar la un pisoar. Pericolul care trebuie evitat se află în delectarea estetică."

După cum dovedesc *Nud coborând o scară* și colajul de mai târziu *Mireasa dezgolită de chiar celibatarii ei*, Duchamp a avut un talent deosebit ca artist, în sens tradițional. Însă mintea lui creativă și neastâmpărată a fost și cea a unui matematician, șahist, teoretician și bufon. Nu se putea mulțumi cu pictura și căuta mereu noi metode de a merge dincolo de ea, de a nega „istețimea mâinii", atât de importantă în istoria esteticii. Totul a început după o întrebare pe care și-a pus-o

Scanned with OKEN Scanner

încă din 1913: „Poate cineva să facă lucrări care să nu fie lucrări de artă?"

Întrebarea aceasta ridică tot felul de probleme. Ce înseamnă verbul „a face" în raport cu *ready-made*-ul, ținând cont că artistul nu face mai nimic, obiectul fiind făcut de altcineva? (Într-o reacție la perspectiva lui Arthur Danto, conform căruia *ready-made*-ul este o „transfigurare a banalului", John Brough spunea că a cumpăra un pisoar dintr-un magazin de instalații și a-l expune într-o galerie nu are nimic de-a face cu transfigurarea. E mai degrabă vorba despre *transportarea banalului*.) Poate că întrebarea lui Duchamp se referă atunci la posibilitatea ca artistul să facă o operă de artă care în același timp să-și nege statutul de operă de artă. O astfel de lucrare și-ar obliga publicul să spună: „Nu, nu, asta nu poate fi o operă de artă." Orice astfel de obiect – făcut cu intenția de a deruta sau de a frustra publicul – ar fi un fel de antiartă, „o antiteză pentru ceva creat în primul rând cu intenția de a recompensa contemplarea estetică", după cum spunea P.N. Humble. Antiarta, susține Humble, „reflectă și materializează intenția de a produce un lucru care nu satisface și *nu are cum* să satisfacă criteriile pe care le folosim atunci când clasificăm ceva ca artă".

Această descriere se potrivește perfect *Fântânii*, chiar dacă estetica filozofică a ultimilor 30 de ani ai secolului trecut a tot încercat să găsească o justificare pentru încadrarea acestui obiect în categoria artei, nu a antiartei. Este așadar *Fântâna* o operă de artă? Majoritatea specialiștilor în artă vor spune că da, cu siguranță este; un grup mai mic de teoreticieni va susține că nu este. Putem face lumină în această privință analizând *Fântâna* în funcție de lista de criterii pe care am propus-o în Capitolul 3.

1. **Plăcere directă.** *Obiectul de artă este prețuit ca sursă imediată și intrinsecă de plăcere; de multe ori se spune că există „doar de dragul său".* Din acest punct de vedere, Duchamp a ales intenționat un obiect care – cel puțin pentru publicul din 1917 – nu avea cum să ofere percepției niciun fel

Scanned with OKEN Scanner

de plăcere, fie ea directă sau indirectă. *Fântâna* este un obiect sanitar dezagreabil. Ca gest dadaist însă, obiectul poate să fie sursă de mare plăcere. Plăcerea aceasta este dependentă de expunerea lui ca operă de artă. La fel ca în cazul unei glume sau al unui banc sec, este nevoie de cunoașterea contextului și a intențiilor. La J.R. Mott din Brooklyn, acolo unde nu era decât un obiect de inventar, pisoarul nu putea oferi acest gen de plăcere.

2. Abilitate și virtuozitate. Realizarea necesită și demonstrează exercitarea unor abilități specializate. *Demonstrarea abilităților este unul dintre cele mai plăcute și mai emoționante aspecte ale artei. Fântâna* atacă direct ideea că opera de artă presupune abilități. În cazul unui *ready-made*, abilitatea este a altcuiva, în acest caz a muncitorilor. Abilitatea rămâne însă relevantă pentru *ready-made*-urile lui Duchamp. Astăzi, când mulți oameni consideră că „și un copil mic ar putea face așa ceva", referindu-se la abilitățile necesare pentru producerea unor *ready-made*-uri contemporane prezente în galerii – un rechin în formol, un pat nefăcut sau altele asemenea –, răspunsul curatorilor este că doar artiștii au abilitatea de a ști ce act neobișnuit, oricât de mic, va fi gustat de publicul rafinat al artei din lumea întreagă. Copilul nu știe asta. Ca gest dadaist, *Fântâna* nu este doar abilă, a ajuns să fie considerată o operă de geniu.

3. Stil. *Obiectele artistice sunt realizate în stiluri care pot fi recunoscute, conform unor reguli privitoare la formă, compoziție sau expresie. Stilul oferă un fundal stabil, predictibil și „normal" pe care artiștii pot așeza elemente de noutate și de surpriză expresivă. Fântâna* nu se opune unui anumit stil, așa cum Bauhaus s-a opus ornamentării victoriene, să spunem, ci se opune ideii de stil în sine. *Fântâna*, *Pieptăn* și *Mai înainte de mâna ruptă* sunt toate obiecte cât se poate de utilitare. Porțelanul alb poate trimite la un anumit stil de decorare a toaletei, însă pisoarul are în primul rând funcție igienică (e ușor de spălat și non-aderent), obiectul fiind lipsit de stil.

Scanned with OKEN Scanner

Pieptenii și periile de păr au de obicei mânere stilizate; Duchamp a ales un pieptăn pentru câini tocmai din cauză că îi lipseau aceste modele decorative.

4. Noutate și creativitate. *Arta este prețuită și elogiată pentru noutatea, creativitatea, originalitatea și capacitatea ei de a surprinde publicul. Creativitatea include atât funcția de captare a atenției, cât și capacitatea, poate mai puțin frapantă, a artistului de a explora posibilitățile mai profunde pe care le poate oferi tema sau mediul în care lucrează.* Din acest punct de vedere, *Fântâna* este un obiect uimitor, atât de surprinzător încât a fost refuzat la o expoziție de artă avangardistă. Faptul că este revizitat constant un secol mai târziu și tratat ca fiind de o noutate radicală este o dovadă a naturii sale vizionare. Este ca și cum Duchamp ar fi văzut viitorul modernismului și, ca un jucător de șah care poate anticipa mutările, a sărit direct la finalul partidei. Un pisoar pus pe soclu: șah-mat!

5. Critică. *Peste tot, formele artistice conviețuiesc alături de un anumit limbaj critic prin intermediul căruia are loc judecata ori aprecierea.* Dacă numărul de discursuri generate de obiectul artistic ar fi singurul criteriu al artei, atunci *Fântâna* obține un loc de frunte. Însă cu rezerva că discursurile despre *Fântână*, spre deosebire de cele despre alte opere de artă, nu se referă aproape deloc la calitățile perceptibile ale obiectului. Nu există descrieri emoționante ale acelei suprafețe albe și lucioase și nu se vorbește despre forma obiectului. *Fântâna* se deosebește de opere precum *Domnișoarele din Avignon* din cauză că intenția artistului nu contează pentru felul în care arată obiectul. De asemenea, din cauză că nu implică niciun meșteșug, *Fântâna* nu suscită discuții în această direcție. (Nu ne putem imagina creatori de *ready-made* discutând despre cele mai bune prețuri ale magazinelor de instalații sau despre lichidarea de stoc la lopeți de zăpadă.) *Fântâna* nu avea cum să nu câștige titlul de „cea mai influentă" operă, ținând cont că a produs dezbateri timp de aproape un secol printre critici, curatori, artiști și teoreticieni.

Scanned with OKEN Scanner

6. Reprezentare. *Obiectele de artă, între care sculpturile, picturile sau poveștile scrise ori transmise pe cale orală reprezintă sau imită experimentarea reală sau imaginară a lumii.* Reprezentarea obișnuită, aristoteliană, nu are nimic de-a face cu *Fântâna*. *Ready-made*-urile lui Duchamp nu au nici măcar caracterul simbolic al rudelor lor apropiate, precum cutiile Brillo sau conservele de supă Campbell's ale lui Andy Warhol. Warhol a ironizat societatea și economia de consum, lucrările lui putând fi interpretate simbolic, chiar dacă nu sunt imitative. *Fântâna* e altceva. Nu are legătură nici cu urina, nici cu comodificarea instalațiilor în societatea modernă. Nu are legătură nici măcar cu urâtul. La bază, este o critică dadaistă a lumii artistice și a idolatrizării artei. Această semnificație este însă indirectă (unii i-ar spune meta-semnificație), pentru că nu poate fi găsită în aspectul obiectului, așa cum se întâmplă în cazul replicilor lui Warhol, să zicem.

7. Atenție specială. *Avem tendința de a separa operele de artă și reprezentațiile de viața cotidiană și de a le acorda o atenție specială.* Dorința de a expune *Fântâna* pe un piedestal într-o expoziție de artă este ideea centrală a *ready-made*-ului. Un obiect complet nespecial capătă astfel o importanță deosebită – i se dă un nume, e semnat de artist sau este inscripționat cu un poem –, fiind ulterior expus în galerie. Aceasta este cea mai importantă contribuție a lui Duchamp și a dadaismului la istoria artei. Artiștii conceptuali de mai târziu au încercat să ducă mai departe ideea, însă nu au avut atât de mult succes. De exemplu, în 1968, au vrut să transforme o pată de cafea de pe covorul din apartamentul artistului într-o operă de artă. Cum acest covor nu mai există, pata nu a putut deveni atât de specială cum s-ar fi întâmplat dacă ar fi fost pusă într-o ramă aurită sau pe un soclu bine luminat.

8. Individualitate expresivă. *Potențialul de a-ți exprima personalitatea se află, de obicei, în practicile de ordin artistic, într-o formă latentă, indiferent dacă este sau nu atins în cele din urmă.* Nu există niciun dubiu că *Fântâna* este o expresie

Scanned with OKEN Scanner

a individualității artistului, atât timp cât ne referim la gestul de a prezenta un pisoar ca operă de artă. *Ready-made*-urile sunt obiecte deja fabricate, așa că nu pot exprima individualitatea artistică în același fel ca picturile canonice. Însă, la fel ca în cazul picturii canonice, *Fântâna* și alte *ready-made*-uri au generat o întreagă bibliografie despre Duchamp și despre intențiile sale. Din acest punct de vedere, acestea sunt la fel de deschise interpretării ca obiectele artistice tradiționale și atrag la fel de multe interpretări. Provoacă interesul criticilor și al istoricilor în legătură cu însușirile minții artistice care le-a produs (sau care le-a prezentat).

9. Saturație emoțională. *Arta este o experiență plină de emoții.* Fără niciun dubiu, *Fântâna* a provocat sau a incitat emoții – de plăcere, din partea cunoscătorilor sau de dezgust din partea tradiționaliștilor și a oamenilor obișnuiți –, însă obiectul în sine nu conține și nu exprimă nicio emoție. Acest aspect face parte din ideea de *ready-made*. Din cauză că este atât de dezagreabilă, *Fântâna* este însă mai puțin neutră emoțional decât alte *ready-made*-uri, lucru recunoscut chiar de Duchamp când vorbea despre *Pieptăn*: „De-a lungul celor 48 de ani care au trecut de când a fost ales [...], acest mic pieptăn de fier și-a păstrat toate caracteristicile *ready-made*-ului adevărat: nu are frumusețe, nu are urâțenie, nu are nimic estetic."[31] Dacă de obicei ne așteptăm ca opera de artă să exprime emoții, *Fântâna* ne frustrează așteptările.

10. Provocare intelectuală. *Operele de artă tind să utilizeze variatele abilități intelectuale și de percepție la capacitate maximă; de fapt, cele mai bune opere de artă testează limitele acestor abilități.* Prezentându-se ca o enigmă, *Fântâna* pare să se încadreze în acest criteriu. Trebuie ținut însă cont că acest obiect se comportă diferit de restul enigmelor din operele mari și complexe, precum *Tărâmul pustiit* de T.S. Eliot sau *Finnegans Wake* de James Joyce. Provocarea intelectuală a *Fântânii* este cu totul externă. Nu are legătură cu caracteristicile sale de obiect sanitar, ci cu statutul său de operă de artă.

Scanned with OKEN Scanner

Obiectul ne provoacă imaginația, cu siguranță, însă nu prin el însuși, ci în relație cu filozofia și istoria artei.

11. Tradiții și instituții artistice. *Operele de artă și reprezentațiile, atât în comunitățile mici, care nu cunosc scrisul, cât și în civilizațiile care îl cunosc, sunt create și dobândesc semnificație, într-o anumită măsură, prin locul pe care îl au în istoria și în tradiția artistică din care fac parte.* Această caracteristică stă la baza așa-numitei teorii instituționale a artei, care susține că, odată ce obiectul îndeplinește acest criteriu, el este artă fără să mai trebuiască să îndeplinească și altele. Validarea instituțională poate transforma în artă absolut orice (sau orice artefact, în anumite versiuni). Perspectiva opusă, cea pe care o susțin în această carte, consideră că orice artefact care îndeplinește toate sau aproape toate celelalte unsprezece criterii din listă este o operă de artă chiar dacă nu îndeplinește și acest criteriu. Prin urmare, un obiect poate să fie operă de artă și fără să îndeplinească acest criteriu. (Operele de artă tribală sau lucrările realizate de cineva din afara câmpului artistic – de exemplu ilustrațiile narative ale lui Henry Darger – pot fi date ca exemplu.) *Fântâna* și celelalte *ready-made*-uri sunt însă obiecte care susțin importanța acestui criteriu. De altfel, teoria instituțională a apărut pentru a clarifica disputa din jurul *ready-made*-urilor. Dacă acesta ar fi însă singurul criteriu, arta nu ar fi decât o simplă construcție instituțională.

12. Experiența imaginară. *Obiectele de artă furnizează atât creatorului, cât și publicului o experiență imaginară.* Întreaga artă se desfășoară într-o lume imaginară, *în teatrul imaginației.* Dacă luăm în considerare intenția lui Duchamp, *Fântâna* nu prea este un obiect imaginar. Soclul, spațiul alocat în galerie lasă de înțeles că obiectul are legătură cu imaginația, însă obiectul în sine respinge această idee. Nu e nimic imaginar ori teatral în ce privește instalațiile sanitare, urinarea sau despre orice alt aspect omenesc. Scopul *Fântânii* este să ucidă imaginația și astfel să incite la o meditație și o polemică

Scanned with OKEN Scanner

în legătură cu natura artei. Intenția este cu totul admirabilă, însă nu este artistică. Mulți teoreticieni au confundat de-a lungul vremii plăcerea discursului argumentativ, care este și el imaginativ, în felul său, cu plăcerea artistică, ajungând la concluzia că *Fântâna* îndeplinește acest din urmă criteriu. Dacă ar avea dreptate, atunci orice carte bună de teorie estetică ar fi o operă de artă.

În pledoaria sa pentru *ready-made*-uri ca opere de artă, chiar și Arthur Danto este ușor nesigur cu privire la valoarea artistică a pisoarului Mott/Mutt: „*Fântâna* nu este pe gustul tuturor iubitorilor de artă și mărturisesc că, oricât de mult o admir din punct de vedere filozofic, aș schimba-o oricând pe orice lucrare de Chardin sau Morandi – sau chiar, ținând cont de excentricitățile pieței artistice, pe un castel de mărime mijlocie de pe Valea Loarei."[32] *Fântâna* este un act filozofic special făcut *să nu fie pe gustul tuturor iubitorilor de artă*, iar lui Danto n-ar trebui să-i fie rușine că nu e atras de el. Duchamp însuși, când a fost întrebat despre originea *ready-made*-ului, a spus: „Vă rog să țineți cont că nu am vrut să fac din el o operă de artă. Mai ales în 1915, în SUA, am inscripționat diferite obiecte, precum lopata. [...] Atunci mi-a venit în minte cuvântul *ready-made*. Mi s-a părut perfect pentru aceste lucruri care nu sunt opere de artă, nu sunt schițe și nu li se aplică niciun termen artistic. De aceea am și fost tentat să le fac." Filozoful John Brough, cel care citează această remarcă, se întreabă dacă nu cumva a venit vremea să-l credem pe Duchamp.

Dacă ne uităm la numărul de criterii pe care le bifează, fără să mai punem la socoteală și acordul aproape unanim al teoreticienilor și al istoricilor artei, răspunsul nu poate fi altul decât da, *Fântâna* este o operă de artă. *Ready-made*-urile lui Duchamp incită însă polemici atât de aprinse pentru că provoacă profund și eficient sistemul nostru evolutiv de răspuns la artă: unde sunt emoția, individualitatea, abilitățile, frumusețea? Duchamp nu s-a poziționat doar împotriva culturii, ci și împotriva structurii adaptive a artei. Cu toate acestea, iată

Scanned with OKEN Scanner

ready-made-ul așezat pe piedestal, un obiect neinteresant transformat într-unul căruia îi acordăm o atenție specială. Să fie asta artă? Evident că nu, însă trebuie să fie, din moment ce experții așa afirmă. Ca provocări filozofice, *ready-made*-urile sunt capodopere intelectuale. *Fântâna* poate că nu e frumoasă, însă ca gest teoretic este o operă de geniu.

În plus, *Fântâna* este inimitabilă, ceea ce contrazice afirmația lui Simon Wilson, conform căruia *ready-made*-ul „s-a impus în cele din urmă". Dimpotrivă, s-a impus acum multă vreme, Duchamp a făcut-o cu inteligență și stil. Din perspectivă istorică, *ready-made*-urile sunt pline de farmec și de umor, dincolo de aparența lor neutră. La fel ca glumele însă, nu le poți face decât o singură dată, a doua oară nu mai au același impact. Haydn a inventat cvartetul de coarde, însă acesta s-a impus prin lucrările lui Beethoven și Schubert. Asta înseamnă să fii deschizător de drumuri. Ar fi o greșeală să credem că *ready-made*-urile funcționează în același fel.

Cu toate acestea, diverși artiști mai mult sau mai puțin talentați au încercat să performeze din nou și din nou actul subversiv al lui Duchamp. Aceste imitații au atins cel mai de jos nivel odată cu *Merda d'artista* (1961), o serie de lucrări produse, în toate sensurile cuvântului, de artistul conceptual italian Piero Manzoni. În 2002, Tate Gallery a plătit 61 000 de dolari pentru a adăuga în colecția sa *Conserva 004* din seria de nouăzeci de conserve cu fecale ale lui Manzoni. *Cutia 004* este semnată și inscripționată în engleză și italiană cu următoarele cuvinte: „Căcatul artistului. Conținut 30 gr. net. Păstrat proaspăt, produs și conservat în mai 1961." Manzoni avusese și alte proiecte; semnase ouă fierte și îl declarase pe Umberto Eco operă de artă, însă și el ar fi fost surprins de succesul pe care l-au avut excrementele. După cum spunea, „dacă colecționarii chiar își doresc ceva intim, ceva care să-i fi aparținut cu adevărat artistului, iată căcatul artistului. Ăsta chiar e al lui"[33].

Scanned with OKEN Scanner

Conform lui Enrico Baj, prietenul lui Manzoni, cele nouăzeci de cutii au fost „un act de ridiculizare a lumii artistice, a artiștilor și a criticii de artă". Manzoni se opunea, spune Baj, „manifestărilor goale și formaliste ale culturii dominante", ale birocrației frumuseții. Problema e că, la apariția *Merda d'artista*, astfel de gesturi erau deja acceptate de birocrația instituțională a artei. Nicăieri nu se vede mai bine acest lucru decât în răspunsul oficial din 2002 al Tate Gallery cu privire la achiziționarea lucrării lui Manzoni. *Conserva 004* reprezintă „o achiziție importantă pentru foarte puțini bani", spunea purtătoarea de cuvânt a galeriei. Manzoni a fost „un artist internațional incredibil de important. Prin arta lui, a ridicat o mulțime de probleme specifice lumii artistice a secolului XX privitoare la drepturile de autor și producția artei". Apoi a adăugat, fără nicio umbră de ironie: „E o lucrare seminală." *Nu și seminală acum!*

Reacția lipsită de umor a galeriei este o lecție tristă despre declinul și decăderea *ready-made*-urilor. Marcel Duchamp a reușit să le prezinte cu ironie unei lumi artistice incapabile să le aprecieze spiritualitatea și ironia; reacția solemnă le face cu atât mai comice și de efect. Încă din 1917, ideea originală și inteligentă de *ready-made* s-a răspândit în lumea artistică, însă instituțiile au rămas cu aceleași valori prăfuite. În cazul lui Manzoni, singura parte comică din povestea murdară a celor care au cumpărat lucrări din seria *Merda d'artista* este următoarea: pe ascuns, dar știind exact ce face, Manzoni a sterilizat impropriu conservele. Așa că cel puțin jumătate dintre cele cumpărate de muzee sau de colecționari privați au explodat în cele din urmă.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 9
Contingența valorii estetice

I

Immanuel Kant, om de mare și vorace intelect, se considera în secolul al XVIII-lea un cosmopolit modern – de la grecescul *kosmopolitês*, „cetățean al lumii". Deși nu a părăsit niciodată Königsbergul, orașul său natal, mintea lui a umblat prin toată cunoașterea și experiența umană. În afară de filozofie, a studiat și a scris pe larg despre o mulțime de subiecte științifice și umaniste. În astronomie, a propus un proces încă plauzibil de formare a sistemului solar și a susținut că nebuloasele ar putea fi de fapt galaxii îndepărtate, similare Căii Lactee. A scris substanțial despre geografia fizică a Americii de Sud și a Americii de Nord și despre specificul național al olandezilor, arabilor, spaniolilor, englezilor, francezilor, italienilor și germanilor. Muzica nu era pe gustul lui, însă îi plăceau formele vizuale (chiar dacă, în mod ciudat, nu și culorile), înțelegea poezia și se bucura de romanele englezești. În marea sa teorie estetică din *Critica facultății de judecare*, se referă în mod repetat la arta populațiilor tribale – indienii din Caraibe, irochezii, maorii –, în încercarea de a elimina prejudecățile eurocentriste ale cititorilor și de a prezenta o concepție universală despre artă.

Pentru Kant, Hume și iluminiști, complexitatea intelectuală este atinsă atunci când ne dăm seama că cele mai importante valori și interese ale noastre sunt produsul contingenței

culturale locale. Prin urmare, sunt „ale noastre" doar din cauza faptului că s-a întâmplat să ne naștem cândva și undeva anume. Provincialismul, pe de altă parte, consideră că valorile învățate de la părinți sunt fără îndoială superioare valorilor pe care le au ceilalți oameni (și părinții lor): religia mea este singura adevărată, obiceiurile mele sunt singurele rafinate și civilizate, limba mea este singura potrivită pentru marea poezie, muzica mea este singura frumoasă și așa mai departe. Grecii observaseră deja că toate culturile se consideră speciale și privilegiate în ceea ce privește valorile și credințele, însă această temă a început să fie studiată obiectiv abia în Iluminism. Inevitabil, europenii au ajuns în cele din urmă la relativism cultural, iar odată cu secolul XX, acesta a devenit ideologia dominantă în științele umaniste și sociale.

Descoperirile lui Charles Darwin au adus în biologie și în studiul psihologiei umane contingența pe care iluminismul o observase deja în lumea culturală. Gânditorii secolului al XVIII-lea comparaseră infinita varietate a credințelor și a valorilor culturale din diferitele culturi cu natura umană permanentă, neschimbătoare, dată de Dumnezeu, care se afla la baza acestora. Natura umană este fixă, spuneau ei, însă cultura umană este creată. Darwin era de acord cu contingența istorică a culturii. Teoria evoluției a adăugat însă un element important: la fel cum valorile culturale sunt produse ale contingenței istorice, instinctele, preferințele și interesele înnăscute care stau la baza valorilor culturale sunt și ele într-o anumită măsură întâmplări – *produse ale contingenței preistorice*.

Majoritatea teoreticienilor artei și ai culturii din secolul XX au transformat relativismul cultural în ideologia atotcuprinzătoare a constructivismului social: nu doar *unele* semnificații și valori artistice derivă arbitrar din întâmplările istoriei și ale culturii, ci *toate*. Pentru cei mai mulți teoreticieni, imaginea de ansamblu arată în felul următor: evident, structura biologică a corpului – corpusculii din sânge, organele, musculatura – sunt guvernate de ADN și ARN. Darwin și biologii sunt

Scanned with OKEN Scanner

crezuți măcar în privința asta. Cultura, pe de altă parte, este ceva complet diferit, un spațiu al creativității libere care se manifestă pe fondul unei *tabula rasa*. Altfel spus, cultura este de domeniul științelor umaniste, iar biologia nu are nimic de spus. Până și darwiniști convinși precum Stephen Jay Gould susțin că viața culturală își are originea în istorie și că nu poate fi înțeleasă în termeni de adaptări preistorice. Concepția despre minte ca *tabula rasa* și generator relativ necondiționat de cultură a lăsat în seama darwinismului biologia și, poate, problemele simple de psihologie a percepției; în același timp, însă, studiile umaniste au pus monopol pe semnificație, emoție și experiența estetică.

Istoria intelectuală a urmat această direcție pentru că perspectiva *tabula rasa* asupra culturii și a semnificației s-a împletit perfect cu aspecte importante ale ideologiei moderniste. Încă de la începutul secolului trecut, pictorii, scriitorii, compozitorii și teoreticienii moderniști s-au consolat cu ideea că rezistența publicului este o marcă a efortului creativ de valoare. Moderniștii au privit către secolul al XIX-lea și au văzut că burghezii îl considerau pe Beethoven urât și disonant, pe Manet și pe Baudelaire, obsceni, pe Wagner, lipsit de sens și pe Flaubert, jignitor, dar în timp au ajuns să le aprecieze geniul. De fapt, întreaga artă de avangardă este respinsă până când publicul larg începe să o înțeleagă. Povestea premierei spectacolului *Ritualul primăverii* de Igor Stravinski a devenit astfel un exemplu de moralitate: ceea ce mai demult părea scandalos, de neînțeles și gata să stârnească revolta, a devenit ulterior, prin cunoaștere și familiarizare, o capodoperă. Modernismul a extrapolat din acest tip de întâmplări o regulă generală: *capacitatea noastră de a ne adapta la noi tipuri de muzică sau de artă nu are nicio limită*.

Aliați cu psihologia *tabula rasa*, promotorii modernismului s-au folosit de experimentele dadaiste pentru a arăta că frumusețea poate exista în orice obiect perceptibil și că oamenii pot fi „învățați" să obțină plăcere estetică din orice fel de

Scanned with OKEN Scanner

experiență. Odată înțeles acest lucru, sperau moderniștii, vom deveni cu toții liberi să ne bucurăm de abstracția pură în pictură, de atonalitate în muzică, de poezia compusă din cuvinte grupate aleatoriu, de *Finnegans Wake* și *ready-made*-uri, așa cum ne bucurăm de Ingres, Mozart sau Jane Austen. Literatura, muzica și toată arta modernistă „dificilă" ar deveni populare – ba chiar dominante din punct de vedere cultural – dacă ar avea suficient timp și ar ajunge cunoscute. Anton Webern își imagina la un moment dat că poștașul va livra scrisori în timp ce va fluiera o melodie atonală.

Din perspectivă darwinistă însă, această argumentație face o eroare de logică de tipul *non sequitur*: deși este adevărat că cultura consfințește, se obișnuiește cu o gamă variată de gusturi estetice, asta nu înseamnă că această cultură ne poate forma un gust pentru absolut orice. La fel cum nu înseamnă că dacă poștașul nu va fredona niciodată Schönberg, cultura l-a văduvit de șansa de a aprecia frumusețea atonalității. Natura umană, susține estetica evoluționistă, impune anumite limite; mai exact, cultura și arta nu pot influența la nesfârșit personalitatea și gusturile omului. Natura umană se asigură nu doar că anumite lucruri vor fi dificil de apreciat, ci chiar că unele dintre ele vor fi imposibil de apreciat.

Orice observator rafinat și experimentat din secolul al XIX-lea putea vedea că gustul estetic este influențat sau chiar determinat de condițiile istorice. Însă această perspectivă asupra artei este lărgită de evoluția darwinistă, iar din domeniul culturii ajungem în cel al naturii umane: vastul spațiu al construcțiilor culturale este creat de o minte ale cărei interese, preferințe și capacități sunt produse ale preistoriei umane. Arta pare să fie în mare măsură un produs cultural, însă instinctul artistic care o condiționează cu siguranță nu este.

Scanned with OKEN Scanner

II

Recunoaștem cu toții contingența valorilor culturale. Gândiți-vă cât de diferită ne-ar fi viața și cultura dacă, pentru a oferi doar câteva exemple, grecii ar fi pierdut la Marathon, Librăria din Alexandria nu ar fi ars, germana ar fi devenit limba oficială a coloniilor americane (aproape că s-a întâmplat), Shakespeare ar fi murit în copilărie, Schubert ar fi trăit până la 70 de ani sau Hitler ar fi invadat Marea Britanie, nu Uniunea Sovietică. Istoria și cultura sunt subiectul a nenumărate întâmplări și decizii, cunoscute sau necunoscute. Prin urmare, există foarte puțin inevitabil în istoria umană.

Însă există și ceva sortit în istoria umană, influența continuă a unei naturi umane fixe și determinate genetic. Dacă *această* natură ar fi fost alta, dacă, spre exemplu, socialitatea umană s-ar fi dezvoltat în alt mod, istoria ar fi luat-o într-o direcție de neimaginat. Până la Darwin, majoritatea gânditorilor credeau că natura umană este imuabilă, un dat de la Dumnezeu. Darwin a explicat că natura umană are și ea o istorie – mai precis, o preistorie –, care a fost supusă accidentelor și influențelor întâmplătoare, chiar dacă aceste evenimente sunt prea îndepărtate pentru a putea fi reconstruite altfel decât speculativ. Multe aspecte ale corpului uman sunt rezultatul faptului că evoluția a mers pe cărări întâmplătoare. Structura mâinii noastre, cu cinci degete, din care unul opozabil, poate fi urmărită și la speciile care ne-au precedat. Dar nu e imposibil să ne imaginăm că am fi putut avea șase degete, din care unul opozabil sau (ca Mickey Mouse) patru degete, din care unul opozabil. În negura trecutului nostru evolutiv, o specie dintre cele care ne-au fost strămoși a dezvoltat această formă a mâinii, însă lucrurile ar fi putut să stea diferit. Acest lucru este valabil și pentru instinctele care alcătuiesc natura noastră psihologică, inclusiv instinctul artistic.

Pentru a putea înțelege instinctul artistic, trebuie să înțelegem mai întâi contingența preistorică în care s-a format,

Scanned with OKEN Scanner

apelând la puținele lucruri pe care le putem afla despre asta. În acest scop, voi compara două tipuri de experiențe senzoriale – mirosurile și sunetele înalte –, pentru a vedea ce pot oferi ele ca potențiale forme de artă. În cadrul acestei discuții, voi prezenta două trăsături importante ale esteticii evolutive. În primul rând, nu orice organ de simț poate sta la baza unei forme de artă și, în al doilea rând, este posibil să nu aflăm niciodată de ce anumite experiențe senzoriale s-au transformat în artă înaltă.

Mirosul

Filozofii artei Larry Shiner și Yulia Kriskovets susțin că arta olfactivă este ignorată pe nedrept de teoreticieni, dar că se află „abia la început", se va dezvolta și își va ocupa locul meritat printre celelalte arte. Ideea pare surprinzătoare, spun Shiner și Kriskovets, din cauza „unei prejudecăți filozofice foarte vechi față de simțurile așa-zis inferioare precum mirosul, gustul și pipăitul, din cauza căreia se crede că acestea nu sunt demne de reflecția estetică". Filozofii, mergând înapoi până la Platon și Aristotel, au considerat că mirosul este „mult sub văz și auz ca demnitate, forță intelectuală și rafinament"[1]. Fiind cel mai apropiat de natura animală a omului, simțul mirosului a fost exclus în mod tradițional din orice considerație estetică sau artistică.

Chiar există o „prejudecată față de miros" care ne împiedică să-l luăm în calcul ca mediu artistic, așa cum susțin Shiner și Kriskovets? Dacă ne folosim cultura generală, e greu să spunem că mirosul ca simț este discriminat în vreun fel. Parfumul este o marfă de lux promovată și vândută pe scară largă, iar aroma alimentelor și a vinului e discutată constant în paginile revistelor de specialitate. Producătorii de mașini sunt foarte atenți la mirosul de mașină nouă pe care clienții ajung să îl simtă, iar un anumit lanț hotelier folosește chiar

Scanned with OKEN Scanner

un parfum plăcut și specific pentru a stimula memoria olfactivă a clienților regulați. Magazinele naturiste și farmaciile vând nenumărate produse care au rolul de a adăuga, de a spori sau de a elimina mirosurile, sprayuri și poțiuni produse de industria uriașă a cercetării și fabricării de produse olfactive.

Mai mult, omul are un miros foarte puternic și fin. Se spune că poate distinge mii de molecule diferite de miros, nasul fiind cel puțin la fel de bun în deosebirea diferitelor senzații ca ochii și urechile.[2] Omului îi plac în mod natural anumite mirosuri, precum cel al unor flori și fructe, mai ales a celor domesticite de el tocmai din acest motiv. Shiner și Kriskovets susțin că „mirosurile se adresează doar simțurilor, nu și cogniției", iar din acest motiv sunt ignorate de teoria estetică, însă acest lucru nu este adevărat. Dimpotrivă, într-un singur miros se află mai multă informație cognitivă potențială decât într-o culoare sau într-un sunet obișnuit. Mirosurile funcționează ca semnale cognitive puternice, așa cum este cazul aromei de carne prăjită, al feromonilor, al mirosului straniu de plăcut al copiilor nou-născuți sau al mirosurilor grele și grețoase produse de mâncarea stricată. Chiar dacă omul nu are aceeași sensibilitate olfactivă ca alte mamifere (nu avem decât patruzeci de mii de receptori olfactivi, pe când un copoi are două miliarde), iar simțul lui olfactiv s-a atrofiat pe măsură ce creierul strămoșilor proto-umani a crescut pentru a face posibilă folosirea limbajului, simțul olfactiv a rămas important pentru viața de zi cu zi.

Lunga tradiție are dreptate să spună că văzul și auzul sunt, istoric și preistoric vorbind, mult mai importante pentru supraviețuirea ființei umane decât mirosul. Ne putem imagina cum strămoșii noștri vânători-culegători bipezi priveau savana în căutare de vânat sau de prădători ori ascultau cu atenție cel mai mic zgomot făcut de o creangă ruptă noaptea în pădure. Văzul și auzul au fost vitale pentru supraviețuire. Nasul ne-a oferit și el informații, însă nu a avut aceeași importanță în supraviețuire. Până și astăzi folosim „văd"

Scanned with OKEN Scanner

pentru „înțeleg", iar lexicul cunoașterii este plin de metafore care implică lumina și văzul. „Aud", pe de altă parte, presupune o informație la mâna a doua, iar „miros" este aproape absent din lexicul cunoașterii, cu excepția cazurilor care implică suspiciune sau ironie („îmi miroase a trădător"). Spre deosebire de culori și de sunete, mirosurile au în mare măsură legătură cu atracția sau cu aversiunea: un miros poate face „să-mi lase gura apă", este „seducător" sau „respingător". În termeni de supraviețuire, mirosurile asociate cu repulsia au fost probabil cele mai importante: spre deosebire de sistemul digestiv al hienei sau al altor mamifere necrofage, sistemul digestiv al omului nu a dezvoltat mijloace de apărare împotriva bacteriilor aflate în carnea putrezită; prin urmare, reacțiile viscerale de respingere au fost extrem de importante pentru supraviețuire.

Ținând cont de importanța vitală a simțului olfactiv, de capacitatea omului de a diferenția atât de bine mirosurile și de faptul că multe mirosuri sunt pur și simplu plăcute, ai putea crede că mirosul ar fi trebuit să devină un mediu pentru o mare tradiție artistică – că ar fi trebuit să evolueze într-o formă de artă, alături de artele vizuale, artele limbajului, muzică și dans. Faptul că acest lucru nu s-a întâmplat ar trebui să-i pară ciudat și contraintuitiv oricărui filozof al artei, însă subiectul nu prea a fost discutat. O încercare demnă de amintit este cea a lui Monroe Beardsley din *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*[*]. Acesta afirmă că, spre deosebire de tonurile muzicale, mirosurile nu pot fi ordonate în funcție de „relațiile intrinseci" dintre ele. Notele muzicale sunt întotdeauna mai înalte sau mai joase decât altele, pot fi aranjate în octave sau în serii, în funcție de intensitate și de durată. Mirosurile nu pot fi ordonate rațional. Beardsley ne cere să ne imaginăm „o orgă de miros, cu clape care eliberează în aer parfum sau miros de brandy, aroma fânului proaspăt

[*] *Estetica. Probleme de filozofia criticii.*

Scanned with OKEN Scanner

cosit sau a plăcintei de dovleac". Cum ar putea fi construit un astfel de instrument? se întreabă el.

> După ce principiu ai aranja clapele, dacă cele ale pianului sunt aranjate în funcție de tonalitate? Cum ai căuta combinații sistematice, repetabile și regulate, care să fie armonioase și plăcute în combinație? [...] Unele mirosuri sunt evident mai plăcute decât altele. Însă pare să nu existe suficientă ordine pentru a putea construi obiecte estetice care să aibă un echilibru, un punct culminant, o dezvoltare progresivă sau un model. Din acest motiv – și nu pentru că mirosul sau gustul ar fi „simțuri inferioare" –, nu există o simfonie a gustului sau o sonată a mirosului.[3]

Beardsley a identificat parțial problema pe care o are mirosul ca mediu artistic, însă eu cred că lucrurile sunt mai complicate decât simpla lipsă a sistematizării. Mirosurile nu seamănă cu sunetele, în sensul că nu formează un sistem rațional, cu octave și cincimi, consonanțe și disonanțe –, însă nu sunt departe de culori. Spectrul vizual este desigur sistematic, însă amestecarea culorilor a fost mereu intuitivă în istoria picturii, fără să depindă de observarea curcubeului sau a spectrului descoperit de Newton (descoperirea perspectivei a fost mult mai importantă în istoria picturii decât descoperirea ordinii spectrale). La fel ca în cazul culorilor și al sunetelor, sunt posibile amestecuri armonioase de mirosuri, iar progresia mâncărurilor servite la o masă sau experiența unui vin bun depinde de asta. Cu toate acestea, puțini sunt cei dispuși să așeze cele mai bune experiențe culinare sau oenologice alături de *Iliada* sau de *Guernica* – chiar dacă experiența unor mâncăruri și a unor vinuri bune se numără printre cele mai dorite și mai gustate momente din viață. De ce?

Memoria joacă un rol esențial în crearea mentală a structurii estetice. Beardsley vorbește despre repetabilitate, echilibru și tipar. Pentru a putea înțelege repetițiile și tiparele din muzică, poezie sau ficțiune, trebuie să-ți poți aminti

Scanned with OKEN Scanner

elementele individuale – cuvinte, note, secvențe, fragmente melodice, evenimente ficționale, nume etc. – pentru mult timp. Evenimentele de la sfârșitul unui roman de cinci sute de pagini pot fi legate de evenimentele de la început sau pot pune în altă lumină evenimentele de la mijlocul cărții. Chiar și o percepție normală, neantrenată muzical este capabilă să-și amintească și să aranjeze în imaginație sute de elemente într-o melodie. Memoria umană este plină de note muzicale aranjate coerent – melodii, acorduri, ritmuri – învățate de-a lungul vieții. În general, impactul narațiunii, al muzicii sau al altor arte temporale depinde de abilitatea de a recunoaște elemente și de a observa cum sunt aranjate acestea în experiența imaginativă a operei.

Mirosurile nu pot forma un astfel de aranjament imaginar. Dacă auzi cincizeci de cuvinte sau cincizeci de note muzicale, vei înțelege imediat cum progresează pentru a deveni o experiență imaginativă completă. Dacă aceste elemente formează începutul unui poem sau al unei compoziții muzicale, vor fi distincte, dar în același timp vor forma o singură experiență, cu mai multă semnificație decât orice element luat în parte. Acum, încearcă să-ți imaginezi experiența a cincizeci de mirosuri succesive – arome unice sau amestecuri – care să formeze o operă de artă. Cum mirosurile au tendința de a se anula unele pe altele, ceea ce nu se întâmplă în câmpul semantic al cuvintelor, va fi foarte dificil să ai o astfel de experiență. Cum ți-ai putea aminti secvențele șapte, opt și nouă când ești deja la mirosurile patruzeci și unu și patruzeci și doi? Poate fi antrenată mintea umană să formeze din aceste experiențe distincte un întreg imaginar, care să poată fi supus contemplării dezinteresate?

Pare imposibil: nu am evoluat pentru a procesa informațiile olfactive în același fel în care procesăm semnificația notelor, a cuvintelor sau chiar a culorilor. Știu că parfumierii profesioniști disting mirosurile extraordinar de bine și că unii oameni, precum oenologul Robert Parker[4], au un nas excelent

Scanned with OKEN Scanner

și o memorie olfactivă deosebită. În același timp, sunt de acord că mirosul poate trezi amintiri. Cred că toată lumea – nu doar Marcel Proust – știe mâncăruri și arome care au darul de a te transporta în copilărie. Această capacitate nu este însă de ajuns pentru a putea reconstrui în minte o operă de artă imaginativă. Ar fi prea mult să spunem că tonurile și cuvintele țin cumva de minte, pe când mirosurile țin de corp, iar din acest motiv mirosul nu este un material potrivit pentru arta înaltă. Problema ține mai degrabă de incapacitatea noastră de a ne aminti și de a aranja mirosurile într-un întreg estetic.

Însă mai există o problemă asociată cu mirosul ca mediu artistic: incapacitatea acestuia de a evoca sau de a exprima alte emoții în afara celor care țin de asocierile personale și de nostalgie. Mirosurile, spre deosebire de culori, nu au nume proprii. Ele sunt identificate întotdeauna prin obiectele care le emană (vanilia, florile de portocal, brutăria, câinele ud, chibritul ars, smoala, rozmarinul, fumul de lemn de pin, căpșunile, usturoiul etc.). Oamenii asociază mirosurile cu alte experiențe sau sentimente (arderea tămâii cu religia, de exemplu). Mirosurile sunt însă lipsite de emoțiile intrinseci ce par să se găsească în structurile muzicale sau în formele expresiv colorate din pictură. Filozoful Frank Sibley pare să fie de acord cu această idee când spune că mirosurile și aromele „sunt în mod necesar limitate: spre deosebire de artele majore, nu au nicio legătură expresivă cu emoțiile, cu dragostea sau cu ura, cu suferința, bucuria, teroarea, dorința, mila sau durerea“[5]. Dacă ne amintim criteriile din Capitolul 3, în cazul experienței olfactive, absența saturației emoționale și a individualității expresive determină ca mirosul să nu poată fi un mediu potrivit pentru nicio formă artistică de sine stătătoare, care să se alăture într-o zi muzicii, picturii, teatrului și literaturii. Iar asta în ciuda faptului că realizarea de mirosuri presupune abilități complexe, iar rezultatul – de la parfumuri la mâncare – ne face multă plăcere.

Scanned with OKEN Scanner

Toate mediile care pot fi manipulate, utilizate sau adaptate la necesitățile de bază ale unei forme de artă sunt deja folosite, cred eu, pentru a face artă. Ingeniozitatea și creativitatea, împreună cu dorința de nestăvilit a omului de a transforma plăcerea în artă sunt o garanție pentru asta. Pledoariile academice de astăzi în favoarea unei arte olfactive sunt mult mai puțin interesante, consider eu, decât încercarea de a răspunde la întrebarea de ce mirosul, în ciuda importanței evolutive pe care a avut-o și plăcerii pe care ne-o poate oferi, nu a devenit niciodată un mediu artistic. De altfel, în ciuda experimentelor artistice și speranțelor teoreticienilor, mirosul nu dă niciun semn că ar putea pune bazele unei tradiții artistice.

Sunetul

Muzica, pe de altă parte, a devenit una dintre cele mai importante forme de artă: este universală, există în toate culturile și în toată istoria, trezește spontan interesul încă din copilărie și, pentru foarte multă lume, este o sursă constantă de plăcere de-a lungul întregii vieți. În mod ciudat, toate acestea se întâmplă deși abilitatea de a-i percepe mediul – tonalitatea sunetelor – nu are aproape nicio importanță în selecția naturală. Sunetele naturii – vântul printre frunze, tunetul, valurile care se sparg și apa curgătoare – sunt de obicei variații ale zgomotului alb. La nivel intercultural însă, muzica se folosește de tonuri înalte și relativ pure. Singura sursă naturală de sunete înalte din experiența umană este cântecul păsărilor, alături de urletele și țipetele unor mamifere și reptile. Multe sunete produse de animale nu pot fi însă auzite de om; în același timp, nu există niciun avantaj adaptiv în cunoașterea cântecelor păsărilor și a urletelor altor animale care să explice, măcar în parte, puterea profundă avută de muzică în aproape orice cultură.

Scanned with OKEN Scanner

Charles Darwin însuși considera că „delectarea" și „capacitatea de a produce sunete muzicale" sunt printre „cele mai misterioase facultăți"[6] cu care este înzestrată specia umană. În *Descendența omului* a vorbit pe larg despre originea muzicii. Inutilitatea muzicii în raport cu selecția naturală l-a obligat pe Darwin s-o considere un produs al selecției sexuale, care descinde din strigătele de împerechere și de rivalitate ale strămoșilor noștri preumani. Pentru a-și susține argumentul, Darwin face două observații care merg dincolo de problema selecției sexuale și ating chestiunea muzicii ca formă de artă. Mai întâi, susține el, muzica se află într-o relație strânsă cu emoția:

> Muzica stârnește în noi diferite emoții, nu însă cele de oroare, frică, furie etc. Ea deșteaptă sentimentele mai delicate de afecțiune și dragoste, care se transformă ușor în devotament. În analele chineze se spune: „Muzica are puterea de a face cerul să coboare pe pământ." Ea poate stârni în noi de asemenea simțământul de triumf și ardoarea glorioasă pentru război. Aceste simțăminte puternice și amestecate pot da naștere simțului de sublim.[7]

Cel mai probabil, Darwin nu ar nega importanța coloanei sonore dintr-un film de groază; în schimb, el susține că muzica nu poate induce groaza la fel de bine ca o poveste dramatică. Domeniul natural al muzicii este – așa cum ne putem aștepta de la o adaptare a selecției sexuale – dragostea. Într-adevăr, remarca el, „dragostea este încă tema cea mai obișnuită a cântecelor noastre".

În al doilea rând, susține Darwin, muzica are o veche legătură cu limbajul, în special cu oratoria – limbajul performat public. „Atunci când emoții vii sunt resimțite și exprimate de orator sau chiar prin vorbire obișnuită, se folosesc în mod instinctiv cadențe muzicale și ritm", observă el. Senzațiile și ideile pe care muzica „le provoacă în noi sau care sunt exprimate prin cadențele unui oratoriu par să fie, prin calitatea

Scanned with OKEN Scanner

vagă și totuși profundă, ca niște reveniri mentale la emoțiile și gândurile dintr-o perioadă foarte îndepărtată."[8] Speculațiile lui Darwin mi se par plauzibile:

> Toate aceste fapte în legătură cu muzica și cu vorbirea plină de pasiune devin, într-o anumită măsură, inteligibile, dacă am putea presupune că tonurile muzicale și ritmul erau folosite de strămoșii noștri semiumani în timpul perioadei de reproducere, atunci când animalele de toate speciile sunt excitate nu numai de dragoste, ci și de pasiuni puternice de gelozie, rivalitate și triumf. [...] Trebuie să presupunem că ritmurile și cadențele oratoriei derivă din facultatea muzicală anterior dezvoltată. Putem astfel înțelege cum se face că muzica, dansul, cântecul și poezia sunt arte atât de străvechi. Putem merge chiar și mai departe și, după cum am observat într-un capitol anterior, să credem că sunetele muzicale au oferit una dintre bazele pentru dezvoltarea vorbirii. [...] Atunci când oratorul, bardul sau muzicantul pasionat excită prin sunetele și cadențele sale variate cele mai puternice emoții la ascultătorii săi el bănuiește puțin că folosește același mijloc prin care strămoșii săi semiumani își deșteptau reciproc, în trecutul îndepărtat, pasiuni arzătoare în timpul curtării și rivalității lor.[9]

E cu adevărat plauzibil. Cântecul – vorbire exprimată ritmic prin tonuri înalte – este universal și, în mod evident, cea mai simplă formă de muzică. Există însă o caracteristică importantă pe care și muzica instrumentală o împărtășește cu limbajul, o caracteristică de cele mai multe ori neluată în considerare. Mașinăria creierului uman de recunoaștere a limbajului distinge la nivel fundamental sunetul vocalelor – tonuri pure și simple – de cel al consoanelor, care sunt mai complexe și care, combinate cu vocalele, dau naștere tărâmului uriaș al posibilităților lingvistice. Din acest motiv, putem nu doar să distingem vorbirea umană de alte zgomote, ci și să facem nenumărate deosebiri auditive subtile. Muzica exploatează abilitatea de a percepe aceste mici diferențe nu doar în cazul vocii, ci și al muzicii instrumentale. Sunetele muzicale

Scanned with OKEN Scanner

sunt echivalentele vocalelor – au fost denumite „supervocale“[10] – și se află într-o relație sistematică unele cu altele: cincimea, octava, gama diatonică și așa mai departe. Atacarea unei note instrumentale – prima zecime de secundă sau mai puțin – este recepționată de ureche la fel cum este percepută acustic o consoană la începutul unui cuvânt; condiționează felul în care este auzit sunetul vocalei. Diferențele acustice dintre cuvintele „play“, „bay“, ray“, „stray“, „day“ și „stay“ sunt minime și au loc doar în primele milisecunde de rostire a cuvintelor. Oricine s-a jucat cu programe de editare digitală știe că, la fel ca în cazul eliminării consoanei, înlăturarea momentului exact în care este atacată nota face imposibil de spus dacă instrumentul folosit este oboi, vioară sau clarinet.

Dacă adăugăm și ritm sunetelor produse vocal sau instrumental, armonie tonală și linie melodică, vom avea muzică așa cum o știm azi. Muzica este o formă de artă aparte. În primul rând, ea tolerează repetiția ca nicio altă artă. Psihologul David Huron, specialist în muzică, a studiat lucrări muzicale din aproape 50 de culturi – dansuri războinice navajo, muzică romă, flamenco, pop din Punjabi, muzică de cimpoi estonian sau *torupill* etc. – și a descoperit că aproximativ 94% dintre toate pasajele muzicale mai lungi de câteva secunde se repetă la un moment dat.[11] În cazul multor lucrări europene clasice, procentul este chiar și mai mare, de multe ori repetiția apărând în interiorul altei repetiții. Nu doar că repetiția este intrinsecă expresiei și compoziției muzicale, muzica se bazează pe repetiții la un nivel neîntâlnit în vreo altă artă. Am ascultat simfoniile lui Beethoven și Brahms de sute de ori, însă le-aș putea asculta din nou diseară cu foarte multă plăcere, într-o nouă interpretare. Nicio altă artă nu încurajează repetiția atât de mult. Poate că poezia se apropie cumva, dar citirea unui roman sau a unei povești de sute de ori este total improbabilă. Teatrul permite repetiția, însă dorința noastră de a vedea Shakespeare din nou și din nou depinde de regie și de actori. Nici cel mai devotat cinefil nu-și dorește să vadă un film

Scanned with OKEN Scanner

de atât de multe ori pe cât își dorește cineva să asculte aceeași muzică, indiferent că e vorba de Haydn, Leadbelly, Sarah Vaughan sau Glenn Gould.

După cum spuneam mai devreme, mulți oameni merg pe stradă cu mii de fragmente și de melodii întregi în minte. Auzim primele acorduri și de multe ori cântăm după aceea întreaga melodie în minte. Unele melodii ne „rămân în cap" și se repetă continuu până ne enervează, așa cum nu prea se întâmplă cu poezia, proza sau imaginile. Memoria poate fi îmbunătățită cu ajutorul muzicii (copiii învață alfabetul cântând), iar cei care suferă un accident vascular cerebral și rămân cu probleme de vorbire pot de multe ori să cânte. Faptul că muzica e accesibilă imediat și spontan, produce plăcere și ne rămâne în memorie ar trebui să ne uimească.

Memoria și repetiția determină ca muzica – de la baladele pop la simfoniile lui Mahler – să aibă formă structurală, melodicitate, progresie, suspans și punct culminant. Și toate acestea ne aduc plăcere. Pentru a putea aprecia muzica e nevoie ca ascultătorul să poată prezice în mod plauzibil momentul în care vor fi auzite următoarea notă, tranziție, cadență sau următorul acord. Muzica ne captează atenția și ne face să luăm în calcul posibilitățile care apar. Astfel, ascultătorul fie va avea plăcerea confirmării așteptărilor, fie va rămâne surprins (de multe ori plăcut). Când ascultăm muzică, mintea absoarbe clipă de clipă ceea ce deja s-a întâmplat și anticipează ce va urma. Cei mai buni compozitori, la fel ca cei mai buni povestitori, ne încurajează așteptările doar pentru a le infirma ulterior și a ne oferi în locul lor ceva încă și mai interesant decât ne imaginaserăm.

Modernismul estetic nu a arătat prea mult interes față de psihologia muzicii. Dimpotrivă, și-a îndreptat speranțele către maleabilitatea gustului estetic, preferând să vorbească despre compozitorii de geniu care până la urmă învinge rezistența conservatoare a publicului retrograd. Nu cred că această imagine este justificată, după cum arată și cazul lui

Scanned with OKEN Scanner

Arnold Schönberg. Se spune că, odată cu inventarea dodecafoniei, Schönberg a adus atonalitatea în muzică. Însă, după cum arată Huron, muzica dodecafonică a lui Schönberg nu este atât atonală, cât *contratonală*. Dacă Schönberg ar fi folosit un *randomizator* pentru a crea game cromatice, relațiile tonale ar fi apărut aleatoriu. Însă gamele cromatice sunt compuse pe principiul inversării psihologiei muzicii: sunt scrise pentru a evita intenționat tonalitatea, care probabilistic ar fi avut toate șansele să apară.

Mai mult decât atât, intervalele folosite de el sunt, după spusele lui Huron, „duble față de media celor folosite de muzica din întreaga lume". Notele celor mai multe melodii – de la *Mary Had a Little Lamb* la tema corală din *Simfonia a IX-a* de Beethoven – sunt fie învecinate, fie apropiate unele de altele. Creând game cromatice cu intervale foarte mari, Schönberg a realizat ceva remarcabil. După cum arată Huron, *jodelul* elvețian este singura formă de muzică ce conține în mod obișnuit „intervale melodice mai mari decât muzica dodecafonică"[12]. Nu e de mirare că publicul a considerat că muzica lui Schönberg este „absurdă" și „îngrozitoare".

În opinia mea, Schönberg are câteva creații extraordinare – *Noapte transfigurată* și *Moise și Aron* sunt cu adevărat impresionante. Însă lipsa de succes pe care a avut-o muzica lui contratonală la publicul larg este o dovadă că aceasta nu este doar o schemă muzicală convențională care să poată fi impusă minții *tabula rasa*. Muzica lumii a apărut din interese evolutive, naturale, indiferent cât de obscure i-ar fi originile. Muzica are efecte estetice în funcție de capacitatea ascultătorilor de a anticipa punctele culminante, deznodămintele, amânările sau cadența și de confirmarea sau infirmarea așteptărilor. O muzică total impredictibilă – așa cum este atonalitatea lui Schönberg, dacă nu cumva memorezi secvențele – nu poate surprinde mintea. Dacă ne putem aștepta la *orice*, atunci nimic nu mai este surprinzător. Prin urmare, nimic nu ne mai surprinde, nu ne mai incită, nu ne mai șochează și nu ne mai place.

Scanned with OKEN Scanner

În snobismul lor, teoreticienii moderniști au pus eșecul atonalității pe seama stupidității, a lenei și a naivității publicului. Însă și compozitorii greșesc atunci când produc opere care, în ciuda calității lor intelectuale, nu sunt în stare să producă plăcere.

III

Teoria darwinistă, mai ales când implică selecția sexuală, nu susține că putem deduce direct din evoluționism modul în care artele au apărut și s-au dezvoltat în felul în care am ajuns să le experimentăm. Evoluția rămâne un soi de istorie naturală – sau, mai exact, o preistorie de nerecuperat – cu tot felul de răsturnări de situație, turnuri și gâtuiri genetice despre care cel mai probabil nu vom ști nimic niciodată.

Simțul olfactiv, cu senzațiile sale intense, cu plăcerea marcantă pe care o oferă, cu capacitatea de diferențiere și legăturile strânse cu memoria, ar fi trebuit să poată pune bazele unei forme de artă. Din motive pe care nu le înțelegem în totalitate, acest lucru nu s-a întâmplat. Una dintre cauze, cred eu, este inabilitatea minții umane de a aranja mirosurile în structuri cu sens, care apoi să fie ținute minte și savurate în imaginație ca obiecte ale plăcerii dezinteresate. În viața reală, mirosurile se șterg unele pe altele și nu ni le putem aminti ca secvențe separate, așa cum facem cu notele muzicale sau cu cuvintele. Mirosurile, în ciuda importanței pe care o au în crearea momentelor de nostalgie și în stimularea amintirilor, nu pot evoca sau exprima emoții puternice de tipul celor prezente în teatru, muzică, literatură sau pictură. În ciuda importanței pe care a avut-o în supraviețuire, mirosul nu stă la baza niciunei arte înalte. Dacă preistoria noastră capricioasă ar fi luat-o pe alt drum, mirosul ar fi avut probabil un alt loc în cultura modernă.

Scanned with OKEN Scanner

Pe de altă parte, sunetele înalte se află la baza unei importante forme de artă, chiar dacă nu au niciun fel de importanță pentru supraviețuire. Probabil că Darwin avea dreptate să spună că strigătele de împerechere stau la baza originii muzicii, însă drumul de la aceste chemări primordiale la *Arta fugii* de Bach nu va putea fi refăcut niciodată. Mai mult, să spunem că muzica este legată în totalitate de interesele reproducerii, așa cum presupune selecția sexuală, ar însemna să ignorăm o bună parte din arta de astăzi. Da, muzica și dansul sunt evident importante în ritualul de curtare. Da, iubiții își cântă unii altora în diferite tradiții populare, deși îndrăgostiții de astăzi cântă mai mult așa cum o fac personajele de operă, musicaluri și filme de la Bollywood: cântecele de dragoste apar mai degrabă în spectacole dramatice decât în actele de seducție față în față. O bună parte din muzică este făcută sau ascultată în comun (corul sau orchestra, în fața unui public numeros), în timp ce actul sexual a rămas o afacere privată în toate culturile. (De fapt, îndrăgostiții de astăzi par mai degrabă să-și vorbească într-un fel de limbaj copilăresc sau să facă schimb de poeme, decât să-și cânte unul altuia.)

Ca lucrurile să fie și mai complicate, mulți oameni sunt atrași astăzi de muzică nu datorită posibilității de a dansa alături de alții sau din cauza legăturii ei cu dragostea, ci pentru că le place să simtă variațiile armonice. Recunosc, vorbesc în numele meu. Primele mele experiențe muzicale au fost în copilărie, când ascultam alături de părinții mei *Simfonia a VII-a* a lui Beethoven în interpretarea lui Toscanini, în special partea allegretto, cu modulațiile sale captivante. Însă acest tip de modulații – la fel și cele care fac tranzițiile atât de sublime din *Fantezie pe o temă de Thomas Tallis* a lui Ralph Vaughan Williams sau din finalul *Amurgului zeilor* de Wagner ori al *Simfoniei a IX-a* de Beethoven – au fost inventate foarte târziu. Cum au ajuns aceste fenomene acustice să bucure mintea atât de spontan, fără efort este un alt mister al evoluției.

Scanned with OKEN Scanner

Gusturile și interesele noastre estetice nu formează un sistem rațional deductiv. Mai degrabă, ele seamănă cu o concatenare întâmplătoare de adaptări, de extensii ale adaptărilor și de atracții și preferințe ancestrale. Gustul a evoluat pentru a ne captiva ochii, urechile și mintea – nu pentru a forma un sistem logic sau pentru a le face viața intelectuală mai ușoară esteticienilor.[13] Desigur, unii preferă să creadă că ceea ce noi considerăm frumos este frumos pentru toată lumea și va fi frumos pentru totdeauna. În acest spirit, pianistul Louis Kentner spunea că dacă un marțian ar vizita Pământul, ar trebui să-i dăm să asculte sonatele pentru pian ale lui Beethoven ca dovadă a realizărilor civilizației noastre.[14] Un gând foarte frumos, dar care nu rezistă unei critici serioase. A luat Kentner în considerare densitatea atmosferei marțiene și efectul ei asupra evoluției urechii? Au oare marțienii obiceiul să aranjeze sunetele înalte în secvențe cu sens? Pe de altă parte, cine știe dacă nu cumva, din cauza felului în care au evoluat, marțienii vor fi captivați de mirosurile de pe Pământ, seduși de farmecul parfumurilor, de mirosul unei fabrici de insecticid sau al unui abator? Am putea crede că facem muzică pentru întregul univers. În realitate, nu facem muzică decât pentru noi.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 10
Măreția în artă

I

Artele nu sunt singura sursă de plăcere din viața noastră; pentru cei mai mulți dintre noi, nici măcar nu sunt principala sursă. Oamenii găsesc bucurie în hobby-uri, în familie și în animalele de companie, în sport, în mâncare și în vin, în cauze politice și în obiectele de colecție. Consumă droguri și își găsesc împlinirea în religie sau în compania prietenilor apropiați. Dorința de a combina senzațiile – pasiunea pentru alpinism cu plăcerea de a călători, dragostea pentru copii cu plăcerea de a sculpta în lemn –, deși este perfect predictibilă, a creat multe probleme în teoria artei. Poate că îți place poezia și în același timp ești pasionat de ceramică, dar de aici nu rezultă că cea mai mare operă de artă este o farfurie cu un poem inscripționat pe ea.

Din cauză că (1) foarte multe activități necesită abilități care, dacă au potențial creativ sau expresiv (decorarea torturilor, îngrijirea gazonului), pot fi transformate în artă, așa cum am arătat în Capitolul 3, și din cauză că (2) până și arta canonică se suprapune și se întrepătrunde cu diferite elemente de divertisment uman, există șanse mari ca plăcerea artistică să fie confundată cu alte plăceri. Un alt factor care stă la baza neînțelegerilor este dorința artiștilor, a scriitorilor, a muzicienilor, a publicului și a universitarilor de a susține și de a valida arta prin asocierea ei cu alte lucruri care îi entuziasmează – de

obicei, cauze politice sau religioase – sau, dimpotrivă, prin încercarea de a transforma interesele lor non-artistice într-o formă de artă.

Disputele generate de aceste confuzii – alături de un secol de polemici plictisitoare în legătură cu probleme precum dacă sculptura tribală sau experimentele moderniste sunt artă – au distras generații întregi de la chestiunea pe care încearcă să o explice cartea de față: atracția universală exercitată de artă – de la telenovele la simfonii – de-a lungul istoriei și în toate culturile. Pentru a putea înțelege universalitatea artei, trebuie, după cum am arătat deja, să privim arta într-un mod naturalist, în termeni de adaptări evolutive care stau la baza ei și care o ajută să existe. În acest ultim capitol, vreau să-mi îndrept însă atenția de la artă ca fenomen general către culmile realizării artistice, către cele mai înalte vârfuri ale artei. Vreau să aflu ce ne poate spune teoria evoluției despre calitățile celor mai importante capodopere artistice.

II

În clasicul său eseu „The Aesthetic Hypothesis“*, primul capitol din *Art* (1914), care adună unele dintre cele mai grăitoare pagini din istoria esteticii, Clive Bell apără formalismul modernist. Arătând că majoritatea privitorilor ratează miza estetică a picturii, așa cum o înțelege el, și se concentrează pe conținutul reprezentat în tablou, Bell vorbește de fapt despre concepția lui limitată, ca să nu-i spunem stupidă, asupra muzicii. De altfel, Bell recunoaște că nu-i place muzica: subtilitățile armoniei și ale ritmului îi scapă, spune el, și, în plus, nu înțelege formele muzicale. Din când în când însă, atunci când se simte „clar, senin și hotărât“, probabil la începutul unui concert, poate aprecia pentru puțin timp muzica

* *Ipoteza estetică.*

Scanned with OKEN Scanner

„în sensul de artă pură, cu o importantă semnificație în sine, fără legătură cu sensul vieții; iar în acele momente mă pierd în starea sublimă a minții, în care mă transpune forma vizuală pură"[1]. De obicei, starea lui mentală de la concert, după cum recunoaște chiar el, era mult inferioară:

> Obosit sau nedumerit, pierd sensul formei, emoția mea estetică se prăbușește și încep să caut, în armonii pe care nu le pot înțelege, ideile vieții. Incapabil să simt emoțiile simple ale artei, încep să văd în formele muzicale emoțiile umane de teroare și mister, dragoste și ură, iar apoi clipele trec destul de plăcut, mă aflu într-o lume a sentimentelor tulburi și inferioare. În aceste momente, dacă ar fi introduse în simfonie cele mai grosolane onomatopee – cântecul unei păsări, galopul cailor, plânsul copiilor sau râsul demonilor –, nu m-aș simți deloc ofensat. Foarte probabil aș fi încântat; mi-ar putea oferi noi puncte de plecare pentru noi sentimente romantice sau gânduri eroice.

Aceste gânduri plăcute, explică Bell, sunt o cale de a folosi arta „ca modalitate de a simți emoțiile vieții". Apoi conchide cu un pasaj tulburător:

> Am folosit arta ca mijloc de a scoate la iveală emoțiile vieții și am interpretat-o în funcție de ideile vieții. Am tăiat blocuri cu un brici. Am căzut de pe cele mai frumoase vârfuri ale exaltării estetice până la poalele confortabile ale umanității. E o țară veselă. Nimeni nu trebuie să se simtă rușinat că se simte bine acolo. Numai cine n-a fost niciodată în vârf se simte puțin abătut în văile primitoare. Și nimeni dintre cei care se simt bine pe câmpurile călduțe și în văile vesele ale romantismului nu-și poate imagina fiorul înălțării austere al celor care au urcat pe vârfurile reci și albe ale artei.

Bell apără aici o teorie a picturii abstracte, plecând de la ideea comună că muzica este abstractă și întrebându-se de ce, dacă acceptăm abstractul în muzică, nu îl acceptăm și în pictură. Felul în care descrie experimentarea artei înalte are însă

Scanned with OKEN Scanner

o aplicabilitate mai largă, care ține de felul în care suntem trași în jos din paradisul esteticii, atunci când folosim arta pentru a reproduce emoții confortabile sau pentru a ne exemplifica multiubitele credințe. „Rece" poate că nu este cuvântul cel mai potrivit pentru arta înaltă, însă analogia cu muntele, care implică urcarea, explorarea și atingerea unei zone cu perspectivă, transformă grandoarea munților Himalaya într-o metaforă potrivită pentru cele mai importante opere de artă.

III

Înainte de a ne îndrepta către piscurile esteticii însă, vreau să discutăm despre trei zone de la poalele dealurilor plăcute ale esteticii și despre nisipurile mișcătoare ale intelectului din jurul lor. Acestea sunt impresiile foarte des întâlnite despre cum arta a evoluat pentru a construi societăți mai puternice sau despre cum arta este intrinsec legată de religie, moralitate sau politică. Voi face și o distincție între artă și meșteșug, distincție ce va avea o înrâurire asupra caracteristicilor unei capodopere artistice. Încep prin a face patru aserțiuni:

1. Arta nu este esențial socială. Dacă te uiți la o bună parte a experiențelor de grup, din prezent sau de oricând din istorie, vei observa că activitățile artistice sunt de multe ori asociate cu viața socială. Peșterile pictate din Paleolitic erau spații ceremoniale, iar dovezile pe care le avem la dispoziție arată că oamenii dansează în grup încă din preistorie. Oamenilor le place să se bucure împreună de muzică. Muzica sacră din serviciile religioase este pentru multă lume extrem de emoționantă; altora, în schimb, le place să urmărească dansul sincronizat al balerinilor. Satisfacția instrumentaliștilor care trebuie să interpreteze creativ, dar coordonat muzica de cameră e de ordin foarte personal. Mai mulți cântăreți de cor mi-au spus că plăcerea de a se alătura vocii unice a corului este o experiență inegalabilă. Eu nu am experiența acestor lucruri,

Scanned with OKEN Scanner

însă am studiat și am participat în Noua Guinee la așa-numitul *sing-sing*, cântece ritmice continue și acompaniate de dans ce durează o noapte întreagă. De asemenea, am fost interesat de *rave*, care a devenit popular în Europa și în SUA în anii '90. Aceste evenimente sunt de altfel foarte asemănătoare, aș spune chiar că sunt același lucru; nu diferă decât vârsta participanților și amplificarea electronică: la *sing-sing* participanții sunt de toate vârstele, iar la *rave* muzica e la volum mai înalt.

Se pare că muzica și dansul sporesc *empatia*, *cooperarea* și *solidaritatea socială*. Oamenii sunt foarte sociabili, ca membrii unei echipe care schimbă idei, se bucură de compania celorlalți, comunică și creează grupuri sociale complexe pentru a urma un scop comun. E posibil ca muzica, dansul, povestitul și alte arte să fi evoluat tocmai pentru a întări sănătatea socială a grupurilor de vânători-culegători, iar acest aspect să stea la baza universalității, durabilității și plăcerii artei?

Mulți teoreticieni ai evoluției artei au înclinat în această direcție. Acum mai bine de un secol, Émile Durkheim spunea că ritualurile, codurile morale și obiceiurile acționează în direcția creșterii solidarității sociale. Ideile lui au fost preluate pe scară largă în științele sociale pentru a explica multe activități, în special cele cu caracter ceremonial. În această tradiție, Ellen Dissanayake susține că dansul și cântecul își au rădăcina în imitație și în jocurile dintre mamă și copil. Gesturile și mișcările ritmice din dansurile pentru adulți și din alte manifestări similare apar încă din copilărie și contribuie la sentimentul de apartenență și la coeziunea socială. Activitățile ceremoniale au apărut în preistorie și continuă în subculturile din societatea de astăzi – familii, cluburi, echipe, religii. „Ceremonia", spune Dissanayake, este „un termen care implică o colecție sau un ansamblu de elaborări" – tipare și accentuări – „ale cuvintelor, vocilor, activităților, mișcărilor, corpurilor, împrejurimilor și diverselor lucruri conexe" care în cele din urmă constituie arta: „melodia sau cântecul, limbajul

Scanned with OKEN Scanner

poetic, mișcarea ordonată și gestica sau dansul, pantomima și teatrul, alături de prezentarea lor într-un spectacol vizual nemaipomenit". Ceremoniile saturate de artă pe care le vedem în toate culturile înfățișează „frumusețea supremă, abilități și extravaganță, având capacitatea de a impresiona"[2]. Poate că au fost făcute pentru a impresiona zeii sau pentru a transmite mesaje despre ordinea și sensul cosmosului, însă în cele din urmă au dus la construirea unor societăți mai puternice.

Sau așa pare. Nu toată lumea este convinsă că arta poate fi explicată prin „coeziunea socială". Steven Pinker o asociază mai degrabă cu teoria *selecției grupului* în evoluție. Mai exact, grupurile puternice au evoluat prin reciprocitate, iar trăsăturile grupului – mărimea, structura, diviziunea muncii și așa mai departe – au fost selectate la un nivel superior celui individual.[3] Dacă ignorăm obiecțiile de natură tehnică aduse teoriei selecției grupului ca principiu evolutiv (eu cred că selecția grupului este promițătoare), ideea că aceasta ar fi imprimat artei o funcție evolutivă mi se pare nepotrivită. Pentru început, munca în comun pentru a crea un obiect frumos nu duce întotdeauna la apariția unor legături sociale. În *Ce este Arta?*, Lev Tolstoi vorbește despre o repetiție de operă la care a fost martor. Începe prin a povesti cum se certau mașiniștii murdari și obosiți. Dirijorul era însă și mai prost dispus. Când tenorul începe să cânte „Aduc mi-rea-aaa-sa acasă", cornul francez ratează intrarea. Dirijorul își strânge nervos partiturile și îl apostrofează pe cornist. Tenorul începe din nou: „Aduc mi-rea-aaa-sa acasă", dar corul nu-și ridică mâinile la momentul potrivit. „Sunteți morți sau ce? Sunteți vaci? Sunteți niște mortăciuni!" Așa că repetiția începe și se oprește, apoi începe din nou și iar se oprește, totul vreme de șase ore. „Aduc mi-rea-aaa-sa acasă" se repetă de douăzeci de ori, urmată de fiecare dată de lovituri de baghetă, ceartă, corecții. Dirijorul strigă din nou și din nou: „măgarilor", „proștilor", „idioților", „porcilor".[4] Desigur, Tolstoi voia să arate ceva mai important pentru el, și anume că artele europene elitiste precum opera

Scanned with OKEN Scanner

sunt literalmente demoralizatoare, adică nu sunt arte adevărate, fiindcă arta, spunea el, trebuie să unească oamenii. Greșea crezând că opera nu e artă adevărată, însă avea cu siguranță dreptate să creadă că arta nu creează mereu comunități pline de căldură.

Muzica e foarte diferită. Pe de o parte, repetiții de operă precum cea descrisă de Tolstoi, pe de altă parte, o cântăreață de cor care se adâncește în gloria *Missei Solemnis* a lui Beethoven sau niște cântăreți de muzică de cameră care se bucură să coopereze. Vorbeam la un moment dat cu un coleg – profesor de vioară cu multe recitaluri în Europa – despre muzica de cameră a lui Beethoven. I-am arătat o înregistrare veche a cvartetelor Razumovski care mie îmi plăcea foarte mult. Pe copertă, discul avea o fotografie a celor patru domni foarte serioși care cântaseră împreună în anii '50 și '60. Ah! Amicul meu îi știa și mi-a spus ca acest cvartet era faimos: cei patru artiști se disprețuiau atât de tare, încât nici măcar nu-și vorbeau și, când era posibil, stăteau în hoteluri diferite. Nu făceau decât să cânte împreună, să-și facă meseria. Nu e nimic surprinzător aici. Nu doar în muzică se întâmplă așa. Concurența acerbă, certurile, invidiile și resentimentele de toate felurile nu lipsesc nici din lumea picturii sau din cea a literaturii.

Obiecția generală a lui Pinker la teoria selecției grupului e că, pentru a fi funcțională, structura grupului – mărimea lui, de exemplu – ar trebui să fie selectată în mod repetat timp de mai multe generații, așa cum se întâmplă cu genele. Însă teoria selecției grupului nu se bazează decât pe „metafore lipicioase": legături, coeziune socială, cimentarea relațiilor etc. Această poziție, susține Pinker, „nu ține cont de amestecul ambivalent de motive egoiste, nepotism și autopromovare ce animă sentimentele individului față de grupul din care face parte"[5]. Unele dintre cele mai plăcute experiențe umane implică să faci parte dintr-un grup, este adevărat, inclusiv să participi la eforturi creative de grup sau să faci parte din

Scanned with OKEN Scanner

publicul care apreciază un spectacol. Oamenii au potențialul de a fi emoționați și mulțumiți de participarea la o experiență comună, dar asta nu înseamnă că experiența comună este fundamentală în cazul artei.

Experiența estetică este posibilă și în lipsa comunității, cum e cazul reacției unei persoane care privește un peisaj frumos, de exemplu, sau care citește un roman sau un poem, care vede un tablou sau ascultă în singurătate *Variațiunile Goldberg* de Bach. Dacă artele ar fi un fapt social în sine, așa cum pretinde teoria coeziunii sociale, oamenii nu doar că s-ar duce să-l vadă pe autor citindu-și romanul (scopul adunării este tocmai prezența autorului), ci s-ar bucura să-și citească romanul unii altora. Ar prefera să stea în aglomerație pentru a vedea un tablou la muzeu, în loc să-și dorească să-l privească singuri, iar prietenii s-ar strânge să asculte muzica preferată. Evident, cititorii de romane fondează cluburi de lectură; însă asta are mai puțin de-a face cu lectura romanelor, cât cu dorința oamenilor de a forma orice tip de club – politic, de creștere a câinilor de rasă sau de grădinărit.

În opinia mea, selecția sexuală, procesul evolutiv la finalul căruia există învingători și învinși, subminează spiritul comunal și rolul lui în artă. Din cauza selecției sexuale, arta rămâne o realizare individuală. Arthur Rubinstein cânta adeseori în public, iar audiența se bucura să-l onoreze pe marele pianist. În plus, și publicul, și Rubinstein îi onorau pe compozitorii a căror muzică era interpretată. Rubinstein spunea însă că cel mai mult îi place să fixeze cu privirea o frumusețe din primele rânduri și să-și imagineze că-i cântă doar ei.[6] Arta este motivată, după cum știa și Darwin, de chestiuni străvechi și complicate – care probabil au legătură cu comunitatea –, dar este creată pentru a seduce un public format dintr-o singură persoană.

2. Arta nu este doar meșteșug. Spuneam mai devreme că aprecierea reușitei tehnice face parte dintre acele reacții evolutive străvechi care ne dau fiori. Nu orice manifestare

Scanned with OKEN Scanner

a meșteșugului sau a abilităților (ca, de exemplu, cele specifice meseriei de instalator sau de contabil) este însă artă.

Pentru majoritatea oamenilor, meșteșugul este legat de realizarea unor produse obișnuite. Țesutul, olăritul, tâmplăria sunt meșteșuguri pentru că folosesc fibre, argilă și lemn pentru a produce artefacte utile. Meșteșugurile necesită abilități reale, în sensul de competențe minime, pentru ca rezultatele să fie acceptabile. De obicei, nu e nevoie *decât* de competență. În artele frumoase, în schimb, precum pictura, muzica și poezia, e nevoie de un talent special. Filozoful britanic R.G. Collingwood era de acord cu asta, însă, în anii '30, a încercat să facă deosebirea între artă și meșteșug fără să se refere la utilitatea artefactului sau la motivele făuririi lui.[7]

Meșteșugul, spunea Collingwood, este abilitatea folosită pentru a realiza un produs finit sau un artefact proiectat; *meșteșugarul știe dinainte* cum va arăta produsul finit. Meșteșugarul știe dinainte ce se va întâmpla. Un bucătar cu experiență care urmează o rețetă de înghețată cu vanilie poate fi considerat meșteșugar nu pentru că anticipează fiecare problemă care ar putea interveni în procesul de producție, ci pentru că știe clar (nu vag, nu la modul general) cum arată, ce gust are înghețata de vanilie și cum trebuie făcută. În cazul meșteșugului, spune Collingwood, rezultatul este „cunoscut dinainte" de a ajunge la el. Bucătarul care încearcă să facă înghețată, dar ajunge să facă brânză dulce, poate că a preparat ceva delicios. Însă oricât de mulțumiți am fi de rezultat, o asemenea eroare culinară n-are nici în clin, nici în mânecă cu ideea de meșteșugar competent.

Lucrurile stau complet diferit în cazul artei. La fel ca meșteșugul, arta presupune exercitarea unei abilități și a unei tehnici, dar artistul nu știe de la început cum va arăta opera lui la final. Arta adevărată, spunea Collingwood, este deschisă unor schimbări totale sau parțiale de direcție sau scop de-a lungul procesului creativ – deschisă chiar pierderii complete a oricărui sens sau scop. Artistul se poate răzgândi, poate

Scanned with OKEN Scanner

sesiza o nouă posibilitate sau o poate lua într-o direcție neașteptată. Despre poetul care începe să scrie un imn de preamărire a lui Fidel Castro și ajunge – împotriva dorinței sale inițiale – la o operă literară care vorbește despre cât de odioase sunt poemele care laudă dictatorii nu vom crede că e mai puțin priceput ori că poemul lui n-ar fi o operă de artă.

Plătim meșteșugari care să ne zugrăvească locuințele și să ne repare ceasurile pentru că avem încredere în tehnicile pe care le-au învățat. Acești oameni știu ce au de făcut. Artiștii, în schimb, dacă ne referim la folosirea abilităților pentru a crea ceva dinainte cunoscut, *nu știu niciodată ce fac*. Nici Mozart, care putea să compună muzică în mintea lui mai repede decât putea s-o noteze și care pentru un observator nepriceput părea să transcrie ceva deja gândit nu era străin de această accepțiune a artistului: muzica lui era compusă pe moment, nu mai înainte. Meșteșugul depinde de rețete, instrucțiuni, formule, metode și proceduri. Arta este mereu deschisă la neprevăzut. Schimbarea unui singur cuvânt, a unei singure note sau a unei tușe poate modifica sau chiar inversa nu doar semnificația operei, ci și obiectivul artistului.

Collingwood a folosit această distincție între artă și meșteșug pentru a discuta despre cea mai importantă caracteristică a artei, după cum spunea el, exprimarea emoției. Astfel, a făcut deosebirea între exprimarea artistică a emoției și stârnirea emoției. Pentru el, *stârnirea* emoției este încercarea de a trezi în rândul publicului o reacție emoțională preconcepută. Din cauză că stârnirea manipulează, spunem că filmele și romanele scrise special pentru a induce tristețe sunt „lacrimogene". Oamenii sunt stârniți de muzica patriotică, de melodramă și de poezia sentimentalistă. Magicienii stârnesc uimirea publicului prin numere de iluzionism care lasă impresia că sunt imposibile.

Artistul, pe de altă parte, sondează viața emoțională din dorința de a exprima sau de a clarifica o emoție unică, un sentiment individual. La finalul procesului, va spune „asta e,

Scanned with OKEN Scanner

asta am vrut să fac". Însă momentul acela este unul de descoperire din partea artistului.

Dacă, de exemplu, o actriță își pune în minte să stârnească o anumită reacție emoțională în public, atunci, conform lui Collingwood, ea apelează la un meșteșug. Un meșteșug perfect onorabil, care necesită învățarea replicilor, urmarea indicațiilor de regie și etalarea unei sume de abilități. Dacă însă actrița își dorește să sondeze diferitele posibilități emoționale și intelectuale ale unui rol dificil și ambiguu, dacă încearcă să clarifice motivațiile și emoțiile personajului, atât pentru public, cât și pentru ea însăși, atunci se află în plin proces de creație artistică. Nu doar că interpretează pentru public un rol din opera lui Shakespeare, încearcă să descopere ce se află în sufletul lui Lady Macbeth.

Kant spunea că frumosul „este ceea ce place în mod universal fără concept" și că obiectele frumoase au „o finalitate fără scop"[8]. Știm dinainte la ce sunt bune furgonetele și ascuțitorile. Însă nu pot exista idei preconcepute despre ce înseamnă un roman bun sau o muzică bună. Opera de artă nu este un răspuns la o problemă existentă în lume, ci un obiect al contemplării în teatrul imaginației, care își inventează propriile probleme și oferă propriile soluții. Din acest motiv, pictatul după numere este un meșteșug, în timp ce o pânză goală, prezentată ca o reprezentare complet nouă, originală a deșertului Mojave este artă. Arta nu poate fi făcută după un plan sau urmând o procedură.

Această distincție de bază poate explica, printre altele, și neliniștea manifestată de public în legătură cu includerea unor discipline sportive care au și o componentă artistică în programul Jocurilor Olimpice: patinajul artistic, înotul sincron și gimnastica artistică. Pentru câștigarea cursei de 100 de metri există un singur criteriu: viteza. Acest gen de criteriu singular și cunoscut dinainte este marca distinctivă a meșteșugului. Sporturile care includ elemente de grație și stil însă, nu pot avea un singur criteriu pentru victorie, așa că juriile

Scanned with OKEN Scanner

se folosesc de un sistem complicat de punctaj pentru a evalua performanțele sportive. Aparenta obiectivitate a acestui sistem de punctaj este doar de fațadă; ea încearcă să ascundă că, în cadrul acestor evenimente, câștigătorul este decis, cel puțin parțial, pe baza unor judecăți de gust, ceea ce inevitabil va duce la controverse. Tocmai din acest motiv sunt patinajul artistic și gimnastica artistică discipline olimpice atât de populare. Spre deosebire de săritura în lungime sau de haltere, sunt interpretări artistice bazate pe virtuozitate, care nu pot fi evaluate în totalitate după criterii preconcepute. Și tot din acest motiv judecarea lor este atât de complicată și de controversată.

3. Arta nu este în mod esențial religioasă, morală sau politică. Din cauză că este deschisă și are capacitatea de a sonda realitatea, arta nu se simte întotdeauna confortabil alături de alte sisteme de valori umane, fiind ea însăși plină de emoție și de valori. Religia, etica și politica presupun o anumită stabilitate conceptuală pe care până și cei mai conformiști artiști își doresc s-o pună la încercare. Arta nu reușește niciodată să respecte în totalitate principiile morale care stau la baza oricărei societăți funcționale.

Religia s-a folosit de artă încă din Paleolitic. Capacitatea artei de a capta atenția, de a fi folosită în ritualuri sau în ceremonii și de a spune povești convingătoare și complexe care să aducă plăcere au făcut-o foarte potrivită pentru practicile religioase – mult mai potrivită decât sportul sau gătitul, de exemplu.[9] N-ar trebui să ne mirăm, așadar, că mare parte din arta lumii are semnificație religioasă, de la Partenon și Catedrala din Chartres la Taj Mahal și Capela Rothko, de la *Divina comedie* de Dante și *Paradisul pierdut* de Milton la *Recviemul german* de Brahms și *Frații Karamazov* de Dostoievski. Milioane de oameni sunt atinși de sentimentul religios, iar istoria esteticii arată că sentimentele transcendente induse de artă sunt în esență aceleași cu cele de evlavie. De altfel, foarte mulți

Scanned with OKEN Scanner

credincioși iubitori de artă consideră că aceasta din urmă este eminamente religioasă.

Din cauză că, în toată lumea, se crede că valorile morale își au originea în religie, iar depănarea poveștilor este o modalitate de a insufla valori morale, moralitatea este un alt element de legătură între artă și religie, alături de politică. Guvernele se folosesc de artă pentru a susține și transmite valori politice și morale. Artiștii folosesc arta pentru a exprima sentimente morale și a face declarații politice. Publicul, la rândul lui, face judecăți morale în legătură cu artiștii și operele de artă, așa cum procedează și politicienii, prelații și cenzorii. Eroii și antieroii din operele narative stârnesc evaluări morale. Felul în care arta se raportează la tradiții și la valorile tradiționale este privit ca având o dimensiune morală.

Nu există însă nicio dovadă, în aceste interacțiuni nesfârșite, că arta este esențial religioasă sau că experiența estetică de orice fel ne-ar putea face mai buni. Martha Nussbaum a susținut ani de zile că literatura – și, prin urmare, filmele și alte medii narative – are capacitatea de a ne lărgi imaginația, de a ne expune prin ficțiune la un comportament moral exemplar, de a ne influența emoțiile și de a ne oferi îndrumare morală.[10] Judecător federal și teoretician al dreptului, Richard Posner i-a răspuns, într-o bine-cunoscută dezbatere, că nu există niciun fel de dovadă că absolvenții de engleză sau criticii literari sunt mai bine pregătiți moral decât alți muritori sau că operele literare au efectele descrise de Nussbaum. Posner susține chiar contrariul: literatura aduce în fața cititorilor cele mai rele exemple posibile. Literatura clasică e plină de atrocități morale pe care autorii de multe ori le aprobă și pe care le prezintă adeseori ca pe un cadru benign al lumii:

> Viol, jaf, crimă, sacrificii animale și umane, concubinaj și sclavie în *Iliada*; misoginism în *Orestia* și numeroase alte opere; răzbunare sângeroasă; antisemitism în mai multe opere literare decât putem număra, inclusiv în opere de

Scanned with OKEN Scanner

> Shakespeare sau Dickens; rasism și sexism peste tot; homofobie (gândiți-vă doar la *Troilus și Cressida* a lui Shakespeare sau *Moartea la Veneția* a lui Mann); monarhism, aristocrație, sistem de caste și alte sisteme ierarhice (pe care astăzi le considerăm) ilegitime; colonialism, imperialism, obscurantism religios, violență gratuită, tortură (ca în *Othello*), criminalitate; alcoolism, dependență de droguri, stereotipuri nesfârșite, sadism..."[11]

Desigur, în ciuda celor spuse de Posner (iar lista lui continuă), literatura și teatrul oferă și exemple de probitate morală. Problema este că multe opere de acest fel – *Coliba unchiului Tom* de Harriet Beecher Stowe sau *Călătoria pelerinului* de John Bunyan, de pildă – nu sunt cele mai bune exemple de artă literară. De altfel, Posner nu neagă, după cum bine a observat Peter Lamarque, că literatura poate avea efecte benefice. Însă acestea sunt atât de obscure, de difuze și de contradictorii încât nu pot dovedi că edificarea morală este cea mai importantă reușită a literaturii.

Relația artei cu morala și politica este anevoioasă din cauză că sistemele morale și sociale sunt bazate pe reguli care trebuie respectate. Sistemele morale sau juridice le cer oamenilor să fie buni și preferă (sau impun) narațiuni care susțin acest scop. În artă, personajele ficționale nu trebuie să fie atât bune, cât *interesante*: Oedip, Richard al III-lea, Becky Sharp. Nu cred că asta e doar o convenție culturală. E rezultatul natural al faptului că ficțiunea este imaginativă (și, astfel, cel puțin parțial separată de judecata morală), iar scopul ei este să capteze atenția. Din acest motiv, până și cele mai vechi exemple de literatură – *Iliada* și *Odiseea*, de exemplu – merg dincolo de educația morală. Iar făcând asta, practic subminează moralitatea, motiv pentru care Platon cerea în *Republica* interzicerea lui Homer.

Culoarea și varietatea, spectacolul voinței umane în încercarea de a depăși nenumărate obstacole, inclusiv alți oameni, acestea sunt lucrurile care stau la baza ficțiunii. Din acest

Scanned with OKEN Scanner

motiv, interpretările politizate sau moralizatoare aplatizează de cele mai multe ori arta literară. Iar asta se vede cel mai bine în cazul criticii universitare specifice ultimei generații. Poate că pentru unii e important să știe că Rudyard Kipling era rasist sau că Jane Austen nu era suficient de deranjată de comerțul cu sclavi, însă asta nu ne spune mare lucru despre arta lor. Politica ține de lucrurile care trebuie făcute astăzi pentru a ne îmbunătăți viața. Arta, pe de altă parte, de la Milton la cvartetele târzii ale lui Beethoven, ține de caracteristicile condiției umane care nu pot fi îmbunătățite de comisiile etice sau legislative. După cum spunea criticul literar Ihab Hassan, politica, „atunci când devine primordială, are tendința de a exterioriza toate greutățile vieții. Le transformă pur și simplu în ceva superficial, așa cum nu se întâmplă la Sofocle, Shakespeare și Pascal. Tragedia nu este nedreptate."[12]

4. Tradiția artelor înalte se bazează pe individualitate. De ce ni se pare ciudat să vedem la o petrecere două femei care poartă aceeași rochie de seară? Unde am învățat să reacționăm astfel? Simplu spus, nu am învățat asta, cel puțin nu așa cum am învățat codul rutier. Sentimentul pe care îl avem vine din înțelegerea intuitivă a faptului că rochia de seară – la fel ca machiajul, coafura, bijuteriile – trebuie să fie expresia personalității individuale, trebuie să arate *originalitatea* persoanei. Petrecerile sunt o ocazie de a te afișa – într-un mod extravagant sau discret –, indiferent că ești o tânără care socializează cu peținorii sau o femeie căsătorită și fericită care își etalează gusturile personale (poate chiar și statutul). În viața socială, ne așteptăm să vedem diferențe în felul în care arată și se exprimă oamenii. Fiecare, femeie sau bărbat, ar trebui să iasă în evidență în felul său. Indiferent de sex, este un compliment să fii „distins".

Dacă, în viața socială, ieșirea în evidență este un deziderat de bază, în viața artistică, aceasta este și mai importantă. Dorința de a vedea că o personalitate artistică puternică își pune amprenta individualității sale asupra unei creații artistice

Scanned with OKEN Scanner

este, din câte se pare, universală. Fascinația, care uneori merge până la obsesie, față de expresia individuală e o dovadă că aceasta este o extindere în artă a unei adaptări evolutive importante pentru recunoașterea și evaluarea interpersonale, o caracteristică apărută indubitabil ca urmare a selecției sexuale. Unii teoreticienii consideră că importanța acordată individualității artistice este o convenție locală a culturii europene, că arta era mai puțin individualistă înainte de apariția capitalismului sau că operele nesemnate din societățile tribale arată că individualismul nu este la fel de important peste tot în lume. Dovezile nu susțin însă aceste ipoteze. Doar pentru că artizanii care au construit și au decorat catedralele medievale nu au simțit nevoia să-și semneze contribuția la extraordinarul efort comun, nu înseamnă că indivizii talentați nu erau admirați în epocă. Cercetarea făcută de mine în satele izolate din Noua Guinee dovedește că munca unor dansatori, poeți sau sculptori trezea interesul mai mult decât a altora. Desigur, până foarte recent, sculpturile nu erau semnate, dar de ce să fi fost ele semnate într-o societate atât de mică, în care toată lumea cunoștea pe toată lumea, știa ce a făcut fiecare și în care scrisul oricum nu exista?

Din Noua Guinee la New York, culturile au diferite moduri de a se raporta la individualitatea artistică: în India, tradiția clasică tratează cei mai faimoși cântăreți, dansatori și instrumentiști ca în Europa, iar în China, individualitatea artistică a fost minimizată în anumite perioade printr-o retorică a modestiei. Nu există însă nicio tradiție artistică vie în care arta să fie produsă fără să nu existe niciun interes față de indivizii care o produc. În Occident, întreaga industrie a spectacolului este marcată de personalități puternice care produc lucruri specifice numai lor. Acești oameni se numesc staruri.

La fel se întâmplă și în cazul artei canonice. Dorința de a experimenta tonul emoțional distinct al unui individ, manifestarea unei anumite personalități, este cea care atrage oamenii. Artiștii ale căror opere au supraviețuit și au devenit

Scanned with OKEN Scanner

cunoscute la nivel intercultural sunt cei ale căror realizări sunt marcate de un ton emoțional distinct, atât la nivelul operelor individuale, cât și la nivelul întregii creații: Leonardo de Vinci, Wagner, Jane Austen, Hokusai, Schiller, Cervantes, Sesshū Tōyō, Cézanne, Homer, Brahms, Murasaki, Shakespeare, Bashō, Monet, Dostoievski.

Cred că e vorba de un potențial înnăscut și evolutiv, important mai ales în cazul artei. Nu este deloc dobândit, așa cum nu sunt nici alte potențiale evolutive de bază, precum capacitatea de a ne bucura de hrană și de iubire sau de a rezolva probleme. La fel ca alte potențiale evolutive, și acesta este ereditar – adică sensibilitatea individuală variază în cadrul populației. Pentru cei care găsesc în artă o sursă continuă de plăcere, lucrurile acestea sunt vitale: senzația, tonul, sentimentul unei perspective deosebite, sentimentul de a intra în mintea unei alte persoane. Asta găsim în *Odiseea*, privind dincolo de suprafața aspră a unei picturi de Monet prin apa unui iaz cu nuferi, în inteligența și vitalitatea cu care Jane Austen vorbește despre bârfele din familia Bennet sau în vocea plină de dor a poeziei lui Yeats.

Importanța individualității în artă poate fi demonstrată printr-un experiment de gândire. Să ne gândim la o operă foarte emoționantă și expresivă, să zicem *Simfonia nr. 4 în mi minor* de Brahms. Lucrarea este saturată de melancolie, de un sentiment pe care nu-l găsim nicăieri altundeva (sau așa ne lasă impresia), un sentiment creat de notele și construcția simfoniei. Acum să ne imaginăm că, în următoarea sută de ani, manipularea farmacologică a stării de spirit și a emoțiilor va deveni atât de sofisticată încât vei putea să cumperi o pastilă care să-ți dea exact același sentiment ca simfonia lui Brahms. Nu e nevoie decât s-o înghiți și vei experimenta aceleași senzații pe care le ai când asculți Brahms. Poți să-ți imaginezi că iei pastila pentru a economisi banii cheltuiți pe biletul la concert sau pentru a nu pierde vremea ascultând simfonia?

Scanned with OKEN Scanner

Cel mai probabil, răspunsul e nu, iar motivul ne spune ceva despre natura expresiei estetice. De la artă nu ne dorim doar emoția ca atare, ci expresia artistică individuală a emoției – modul în care emoțiile apar în artă, grație tehnicii, structurii, echilibrului și amestecului de sunete. Lucrările muzicale nu sunt frumoase pentru că trezesc emoții, așa cum ar face-o pastila; sunt frumoase datorită felului în care emoțiile sunt create de structura totală a muzicii. Cineva spunea la un moment dat că ani de zile după ce uiți personajele și intriga unui roman, îți amintești încă atmosfera emoțională a lucrării. Tonul emoțional al artei pătrunde adânc în minte, nu prin manipularea stărilor sufletești sau a sentimentelor, ci prin realizarea unei opere de artă foarte personale din care apar sentimente unice.

Da, ne dorim senzații în artă, dar nu ca scop pentru care arta să fie mijlocul. În cazul artei, mijloacele sunt scopul însuși. Prin urmare, nicio pastilă nu va putea înlocui vreodată arta, pentru că nimic nu poate substitui senzația de expresivitate emoțională care derivă din experimentarea unei structuri estetice complexe create de o altă ființă umană. Metaforic vorbind, opera de artă este o altă minte umană întrupată; nu în carne și oase, ci în sunete, cuvinte sau culori. Dacă ești artist, cea mai bună cale pentru a avea un succes artistic de durată este să creezi opere frumoase din punct de vedere estetic și saturate cu emoții deosebite, care să poată fi percepute ca fiind ale tale. Sentimentalismul ieftin se bazează pe emoțiile specifice tuturor; din acest motiv, publicul telenovelelor nu este deloc interesat de cei care le scriu scenariul. Marile realizări artistice – opera, de exemplu – transmit emoții complet unice, iar dacă le apreciem, nu avem cum să nu ne întrebăm ce fel de oameni au fost Mozart sau Wagner.

Chiar și pentru artiștii relativ minori, tonul emoțional individual este de mare importanță. Să rămânem un pic la muzică: Serghei Rahmaninov compunea în aceeași perioadă ca prietenul său Nicolai Medtner. Chiar dacă muzica lui

Scanned with OKEN Scanner

Medtner ar merita să fie mai cunoscută decât este, nu se compară cu cea a lui Rahmaninov, deși stilistic seamănă foarte mult. Muzica lui Rahmaninov creează imediat o stare de spirit aparte, sentimentul că avem de-a face cu o personalitate muzicală deosebită. Muzica lui Medtner, pe de altă parte, indiferent cât este de grațioasă și de asemănătoare ca stil cu muzica lui Rahmaninov, nu transmite aceeași senzație.

Dacă ducem mai departe ideea lui Darwin, interesul deosebit acordat artei ca expresie emoțională este rezultatul dorinței de a privi în mintea altei persoane, de a-l cunoaște pe celălalt. Cinicii au oarecare dreptate când spun că critica de artă este „bârfă pentru clasele superioare". Discuțiile despre artă sunt de fapt o modalitate de a discuta indirect despre trăirile interioare ale altor oameni, adică ale artiștilor. În Pleistocen, cu excepția picturii și a sculpturii, aproape orice altă expresie estetică de care ne-am fi putut bucura venea din partea unui om în viață. După inventarea scrisului și, mai târziu, a înregistrării video și audio, ne-am putut bucura de arta făcută de femei și bărbați morți cu multă vreme în urmă. Dacă arta este un indicator evolutiv specific curtării sau o modalitate de a privi în mintea altei persoane, înseamnă că admirarea artei făcute de oamenii morți demult este o eroare evolutivă. Dacă așa stau lucrurile, această eroare a marcat profund plăcerea pe care o simțim în legătură cu arta de astăzi.

IV

Încă de la începutul acestei cărți, scopul meu a fost să discut caracteristicile generale ale artei în termenii adaptărilor evolutive. Chiar dacă de cele mai multe ori m-am referit la canonul standard, am scris cu intenția de a include în analiză și ceea ce ar putea fi considerat artă populară de valoare inferioară. Dacă analiza mea este corectă, ar trebui să ne ajute să discutăm cu mai multă inteligență despre arcul artistic care

Scanned with OKEN Scanner

se întinde de la poveștile de dinainte de culcare și *Sesame Street* la ficțiunea pentru tineri și telenovele sau la romanele de dragoste și filmele de duzină de la Hollywood.

Deși am inclus divertismentul ieftin în categoria artei, acest lucru n-ar trebui să ne facă să ne pierdem interesul pentru calitățile rare, dar perene ale excelenței artistice. În concluzie, vreau să vorbesc pe scurt despre cele mai importante caracteristici ale celor mai importante opere de artă, capodoperele care au trecut testul timpului al lui Hume și care-și mențin intactă capacitatea de a captiva imaginația umană. Relația acestor caracteristici cu natura noastră evolutivă este în cel mai bun caz neclară, însă este reală și merită meditat asupra ei. Îmi îndrept atenția asupra a patru caracteristici primare: complexitatea, conținutul serios, înclinația spre un scop imperios, de primă importanță și distanțarea de plăcerile și dorințele umane obișnuite. În final, vreau să arăt că kitsch-ul, prefăcându-se că urmează aceste valori, este cea mai rea lume estetică posibilă.

1. **Complexitatea.** Aristotel compara operele de artă cu animalele, în sensul că ambele au, în percepția observatorului, părți legate unele de altele în mod organic. Spunând că ambele pot fi frumoase, Aristotel făcea o afirmație importantă despre operele de artă: părțile lor formează un întreg cu sens. Din acest motiv spunem despre un sonet de-al lui Shakespeare sau despre un cântec de Schubert că „nu poți schimba" niciun cuvânt sau nicio notă fără a afecta impactul estetic al întregului. Cea mai bună artă aduce plăcere oferindu-i publicului cel mai înalt nivel de complexitate care poate fi cuprins de mintea umană. Desigur, mințile diferă în ceea ce privește capacitatea de a înțelege sensuri complexe. Totul depinde de vârstă, maturitate, memorie, nivelul de cunoaștere a contextului cultural, inteligență și capacitatea de raționare. La fel de importantă este și sensibilitatea individului la un mediu sau altul (până și geniile pot fi complet lipsite de interes față de

Scanned with OKEN Scanner

anumite forme de artă: Vladimir Nabokov nu aprecia deloc muzica, iar Kant nu aprecia culorile, spre exemplu).

Complexitatea nu înseamnă ceva complicat, ci relații semnificative foarte strânse între, să zicem, poezia, intriga și ritmul dramatic dintr-o piesă de teatru precum *Regele Lear* de Shakespeare. Iar dacă înțelegerea subtilităților unei opere de artă poate fi solicitantă pentru public, artistul are nevoie de abilități supraomenești pentru a le putea crea. Psihologul și istoricul Dean Simonton, care s-a ocupat de geniile științifice și artistice, susține că autorii străluciți din istoria artei au fost cu toții, fără excepție, extrem de inteligenți.[13] Dacă jucătorii buni de șah lucrează cu posibilități care implică treizeci și două de piese care se pot mișca pe șaizeci și patru de pătrățele, compozitorul de operă, se poate spune prin analogie, joacă șah în cinci sau șase dimensiuni: creează povestea, personajele, poezia, acțiunea, intriga și bineînțeles, muzica, toate acestea trebuind să formeze un întreg în care fiecare mișcare contează. Capodoperele îmbină nenumărate elemente disparate și așază straturi peste straturi de semnificație, pe care le unesc într-un întreg, mai bun decât părțile sale.

Chiar și numai din acest punct de vedere, opere precum *Cavalerul rozelor* de Richard Strauss sau *Război și pace* de Tolstoi sunt mai mult decât simple realizări, sunt mai degrabă miracole. Aflate la un nivel superior șahului, matematicii sau științei, capodoperele aduc laolaltă toate aspectele experienței umane: intelectul și voința, dar și emoțiile sau valorile umane de toate felurile (inclusiv urâtul și răul). Din punct de vedere psihologic, cele mai uimitoare experiențe estetice, cele pe care ni le amintim toată viața, sunt acele momente în care evenimentele ce formează întregul unui roman, al unei opere, al unui poem, al unei sonate sau al unei picturi au o semnificație comună. Cele mai bune opere de artă ne atrag în interiorul lor pentru a ne oferi experiențe imaginare profunde și complexe, marcate de cea mai mare luciditate și coerență.

Scanned with OKEN Scanner

2. Conținutul serios. Temele marilor opere sunt dragostea, moartea și destinul omului. În unele tradiții religioase, sunt importante teme precum salvarea sufletului și sfârșitul fericit în viața de apoi, însă în multe texte influențate de religie, de la *Epopeea lui Ghilgameș* până la cele de astăzi, apare ideea că mântuirea nu este posibilă pentru om. Nu e neapărată nevoie ca marile opere să fie solemne. Pot avea un final fericit (așa cum se întâmplă în cazul lui Jane Austen), dar chiar și atunci, acestea nu sunt doar vesele și amuzante, ci lasă de înțeles că există, dacă nu o latură întunecată a existenței umane, atunci cel puțin o perspectivă realistă asupra sfârșitului vieții. Mozart are capacitatea de a combina bucuria și tristețea – să ne gândim la *Nunta lui Figaro* –, ceea ce multor ascultători li se pare fascinant. Printre alte merite deosebite, Schubert are capacitatea de a exprima tristețea în gamă majoră, ceea ce îi asigură un loc permanent în panteonul artelor. Comediile lui Shakespeare se termină așa cum trebuie, prin căsătorie; excepție fac unele personaje nefericite, precum Shylock și Caliban, dezamăgirea și tristețea lor amintindu-ne că viața nu are un final fericit pentru toată lumea. Cehov spunea că scrie comedii, însă realismul lui sumbru și sfâșietor conferă piesele sale o profunzime care le așază printre cele mai mari reușite artistice ale epocii moderne.

Arta nu atinge măreția prin frumusețe sau atractivitate, acest lucru fiind demonstrat de locul ambiguu ocupat de actul sexual. Iubirea este cea mai des întâlnită temă din artă, însă marile capodopere nu sunt caracterizate de erotismul explicit. Ar fi prea simplu, cred eu, să punem acest lucru pe seama represiunii sociale; nici măcar în genurile care permit o subcultură erotică înfloritoare, precum xilogravura japoneză, operele explicit erotice nu se poziționează foarte sus în clasamentul realizărilor artistice. În același timp, nu e vorba de o aversiune universală și înnăscută față de actele sexuale publice. Chestiunea merită discutată mai degrabă din perspectivă evoluționistă.

Scanned with OKEN Scanner

Psihologia evolutivă a artei a început, acum mai bine de un deceniu, cu observarea directă a nivelului de atracție exercitat de femei în funcție de raportul talie – șolduri. Această teorie, deși este valabilă pentru reprezentarea femeilor de-a lungul întregii istorii, nu spune foarte multe despre iubire, cu tensiunile sale intrinseci și nenumăratele complexități, ca temă artistică. Sexul ca atare este prea simplu. În realitate, erotismul este tratat în majoritatea operelor de artă fie ca subiect al unor interludii comice, fie ca element marginal al tragediei. Erotismul pur are la fel de multe șanse să fie tema unei capodopere pe cât are un calendar cu peisaje din Pleistocen, verzi și frumoase, să fie o mare pictură. O capodoperă care înfățișează un peisaj perfect și care trece testul timpului are cel mai probabil la bază subiectul Izgonirii din Rai sau altele asemenea. Portretul unei bătrâne – de exemplu, cele realizate de Rembrandt mamei sale citind Biblia – poate fi considerat o operă mai frumoasă decât un *pin-up* făcut de Alberto Vargas, care respectă raportul talie-șolduri. Implicațiile evolutive ale raportului talie-șolduri funcționează în artă la fel ca implicațiile evolutive legate de prezența gustului dulce în mâncare. Zaharurile aparțin tuturor tradițiilor culinare, iar gustul dulce face ca mâncarea să fie mai atractivă din motive evolutive, dar asta nu înseamnă că un castron de sirop de porumb și o farfurie de zahăr vor fi considerate vreodată drept o cină așa cum se cuvine.[14]

3. Scopul. Alături de complexitatea structurii și seriozitatea temei și a expresiei, autenticitatea scopului artistic – sentimentul că *artistul chiar e convins de ceea ce face* – este un alt semn al marilor opere de artă. În *Human Accomplishment**, remarcabilul său studiu despre excelența artistică și științifică, Charles Murray susține că arta de cea mai înaltă calitate este creată pe fundalul cultural al „valorilor transcendentale", așa cum le numește el, mai exact credința că frumusețea reală

* *Reușita umană.*

Scanned with OKEN Scanner

există, la fel și adevărul obiectiv, iar binele este o valoare autentică, independentă de culturile și alegerile oamenilor. Împreună, aceste trei valori fac posibilă „perspectiva morală" caracteristică artei perene. „Dacă elimini perspectiva morală, tabloul *3 mai 1808* al lui Goya devine un desen animat violent. Dacă elimini perspectiva morală din *Huckleberry Finn*, acesta devine *Tom Sawyer*." Murray leagă această idee de afirmația conform căreia „marile reușite artistice depind de capacitatea culturii de a avea un concept de bine clar și împărtășit pe scară largă" și că „arta creată în absența unui concept clar de bine va fi cel mai probabil plictisitoare și efemeră"[15].

La fel credea și Tolstoi. Pentru el, valoarea artistică nu este obținută decât atunci când opera de artă exprimă valorile autentice ale creatorului său, în special dacă aceste valori sunt împărtășite de cultura sau comunitatea artistului. Tolstoi a condamnat arta modernă, pe care o considera distractivă, dar lipsită de spiritualitate, lăudând în schimb arta populară naivă, în special arta creștină a țărănimii rusești. Dacă ar fi trăit o generație mai târziu, cel mai probabil ar fi lăudat arta „primitivă" a societăților tribale, nu din dorința de a susține agenda modernistă a lui Picasso sau Roger Fry, ci pentru a apăra ideea că arta onestă a nobililor sălbatici exprimă valorile spirituale autentice respinse de societatea modernă. Mai clar spus, Tolstoi și Murray consideră că cea mai bună artă este produsă în societățile care cred în ceva.

Însă nu societățile creează opere de artă, ci indivizii. Autenticitatea ca adevăr al *expresivității personale*, din câte știu eu, este prezentă în arta înaltă de peste tot – chiar și în vechea cultură chineză sau în cultura pueblo din sud-vestul Statelor Unite ale Americii, acolo unde modestia tradițională impune să nu se apese pedala individualității. Din marile centre artistice de astăzi până în micile societăți în care nu există distincția artă înaltă/artă de masă, oamenii recunosc importanța scopului. Din experiența mea în Noua Guinee, pot spune că artiștii din zona fluviului Sepik înțeleg foarte bine

Scanned with OKEN Scanner

diferența dintre sculptura făcută pentru a fi vândută turiștilor și cea realizată pentru un zeu sau pentru un străbun. Dacă sculptorul produce un scut decorat de care depinde viața lui, străbunul protector de pe scut va fi realizat cu o dedicare pentru acest scop pe care nu o vei găsi într-un obiect destinat comerțului. Pita Mangal, un artist din Noua Guinee, i-a spus etnografului Dirk Smidt că, pentru a face o sculptură autentică, „trebuie să te concentrezi, să te gândești bine și să fii inspirat. Trebuie să te gândești bine ce motiv vrei să sculptezi în lemn. Și trebuie să simți în inima ta."[16] Multe sculpturi din Africa de Est au la bază aceeași profunzime spirituală. Presupun că psihologia expresivității autentice este identică, în acest caz, cu cea a artizanului medieval care, chiar și atunci când știa că lucrarea lui va fi așezată în vârful catedralei, acolo unde nimeni n-o putea vedea, își făcea datoria cu cea mai mare grijă și dragoste. În definitiv, creația lui era văzută de Dumnezeu.

Pentru Murray, culturile caracterizate de valori transcendentale susținute de credința religioasă dau naștere la mai multe capodopere. Ideea lui este susținută de fenomenala forță a artelor din Renaștere (precum și de declinul marii arte din epocile cinice și ironice, precum cea actuală). Pe de altă parte, importanța scopului ține de individ, nu de cultură, iar cei mai mari artiști, muzicieni și scriitori demonstrează o dorință rară și adeseori obsesivă de a rezolva problemele artistice. Pentru artiști ca Shakespeare, Beethoven, Hokusai și Wagner, arta era valoarea transcendentală în sine, nu o reflectare a unui ideal etic ori religios sau chiar a unei teorii a frumosului. Determinarea marilor artiști vine dinlăuntrul lor și are legătură cu arta pe care o produc, cu problemele și oportunitățile ei, nu cu filozofia sau religia.

4. Distanța. Oamenii fac artă pentru a se impresiona reciproc, desigur. Cu toate acestea, cele mai împlinite opere de artă au o *obiectivitate* a lor: lumile create prin artă nu sunt interesate de dorințele și de nevoile noastre; iar autorii lor

Scanned with OKEN Scanner

nu au deloc intenția de a ne face pe plac. În schimb, kitsch-ul dorește să intre în grațiile publicului. De altfel, acesta este opusul frumosului artistic autentic, nu urâtul (care poate fi o componentă importantă a frumosului). Kitsch-ul se referă atât la figurinele sau bibelourile inofensive ori la obiectele făcute pentru a încânta copiii, cât și la un lucru mai sinistru, un fel de artă dubioasă care se pretinde profundă și revelatoare, însă nu are alt scop decât să-și flateze și să-și încurajeze consumatorii.

În eseul *Insuportabila ușurătate a ființei*, dedicat acestui aspect, Milan Kundera vorbește despre lucrurile pe care le promovează kitsch-ul. Obiectul kitsch, spune el, are darul de a aduce „a doua lacrimă"[17]. Prima lacrimă o vărsăm ca urmare a unui eveniment tragic, înduioșător sau poate deosebit de frumos. A doua lacrimă este vărsată ca recunoaștere a propriei naturi sensibile, a abilității noastre remarcabile de a ne lăsa înduioșați, de a înțelege patosul și frumusețea. Prin urmare, dragostea de kitsch nu e decât măgulire de sine. Într-o critică acidă a picturii *Doctorul* de Luke Fildes (1891, Tate Gallery), Clive Bell spune că faimosul portret al doctorului atent la copilul bolnav creează o emoție „falsă". Tabloul „nu ne lasă sentimentul de milă și de admirație, ci sentimentul de complezență față de propria milă și generozitate".

Obiectul kitsch se declară singur „frumos", „profund", „emoționant" sau „important". Însă nu se obosește să atingă aceste calități, pentru că nu este interesat decât de public sau de posesor. Elementul de referință ultim al kitsch-ului este întotdeauna eul: nevoile mele, gusturile mele, sentimentele mele profunde, interesele mele importante, moralitatea mea admirabilă. Prin urmare, o colecție scumpă și ostentativă de mari opere ale literaturii, legate manual în piele, nu există de dragul cărților. Mai degrabă, colecția are rolul de a fi expusă în sufragerie ca dovadă a rafinamentului și a bunului gust ale proprietarului. (Rafinamentul literar autentic ar fi dovedit de un raft de cărți broșate, cu paginile îndoite și cotoarele rupte,

Scanned with OKEN Scanner

care să cuprindă *Moby Dick*, *Middlemarch* și alte asemenea. Însă pentru asta ar fi nevoie ca volumele să fi fost citite.)

Kitsch-ul nu aduce nimic autentic și nou, nu schimbă nimic în sufletul tău mare și luminos. Dimpotrivă, te felicită că ești deja o persoană atât de rafinată. În funcție de subiect (o sculptură care imită *Mâini în rugăciune* de Dürer, o carpetă de perete cu *Cina cea de Taină*, pui de focă sau de balenă), obiectele kitsch pot avea rolul de a arăta spiritualitatea profundă sau morala înaltă a proprietarului ori interesul acestuia pentru mediul înconjurător. Literatura și filozofia pot fi și ele kitsch, prin analizarea simplistă a problemelor vieții sau prin emiterea de idei banale despre secretele universului. Din acest punct de vedere, misticismul pretențios al lui Hermann Hesse și mesajele minore transmise de Khalil Gibran prin intermediul unor cadențe pseudo-biblice sunt și ele kitsch. Să nu uităm nici de producțiile țipătoare de pe Broadway, care imită opera (cât de plictisitoare sunt!), dar au o muzică de prost gust, sunt cântate tare la microfon și sunt pline de clișee teatrale. Aceste vârfuri care se vor reci și albe nu sunt de fapt decât un decor de mucava.

Reproducerile fidele, care atârnă pe perete în dormitor, ale capodoperelor renascentiste sau ale peisajelor lui Cézanne nu sunt, desigur, mai kitsch decât înregistrările marilor recitaluri de muzică. La fel și obiectele simplificate pentru a fi pe gustul copiilor. E greșit ca adulții să strâmbe din nas la episodul din *Fantasia* (1940) lui Disney, când muzica *Pastoralei* lui Beethoven acompaniază pe ecran zei și puiul de Pegas. Poate că secvența e siropoasă, dar pentru multe minți tinere a fost prima întâlnire cu marele Beethoven. Nici când ne întoarcem la operele de artă care ne-au impresionat în copilărie nu suntem mereu dezamăgiți: recitiți *Pânza lui Charlotte* de E.B. White și veți vedea că a rămas o carte fermecătoare.

Marcel Duchamp e denigrat și astăzi pentru că a așezat pe piedestal cel mai dezagreabil obiect pe care l-a găsit, un pisoar, și l-a numit artă. Gestul lui a fost însă inteligent, o ironie de

Scanned with OKEN Scanner

geniu, iar ironia este exact opusul kitsch-ului. Marele kitsch pretinde că e solemn și serios, însă nu e decât fals și parazitar. Succesul de care se bucură nu are legătură cu emoțiile profunde pe care le-ar trezi, ci cu faptul că îți amintește de existența lor. Dacă înțelegem aceste lucruri, istoria recentă a artei ne apare într-o altă lumină: dorind să-l ia în serios pe Duchamp ca inovator al artei și trecând cu vederea multiplele straturi de ironie ale *Fântânii*, urmașii săi de astăzi și teoreticienii care îi susțin s-au întors de fapt la idealul burghez, tradițional al artei, adică la marea seriozitate. Ce urmează, un bust al lui John Cage în fața pianului? Putem spune că unele imitații ale *ready-made*-ului, precum patul nefăcut al lui Tracey Emin sau rechinul în formaldehidă al lui Damien Hirst, miros suspect de tare a kitsch, la fel ca scrierile bombastice ale criticilor care le iau în serios. Kitsch-ul, banii, lingușirea și carierismul sunt însă inevitabil legate de lumea artistică.[18] Kitsch-ul ca maculatură pretențioasă poate să apară oriunde, chiar și în cele mai importante și moderne galerii. Nu este rezervat exclusiv sufrageriei clasei de mijloc, pe care elita artistică o urăște atât de tare.

V

Des cercetata spiritualitate a capodoperelor, calitatea lor de a părea ca venind din alte sfere, este însă autentică și lasă senzația – simțită și de atei, nu doar de credincioși – că te afli în prezența unei puteri care depășește orice imaginație. Capodoperele cu adevărat înălțătoare aduc literalmente *extazul* – te scot din tine însuți. Teiștii cred că la mijloc e vorba de puterea lui Dumnezeu, iar umaniștii darwiniști consideră că e vorba despre puterea aproape miraculoasă a geniului uman. Și unii, și alții au însă dreptate să se apropie de ele cu evlavie. Ne lăsăm în voia capodoperelor pentru a ne duce acolo unde își doresc.

Scanned with OKEN Scanner

Capodoperele din epoca noastră nu par să semene deloc cu primele desene făcute cu ocru pe chipul uman sau cu primele note care s-au auzit în peșteri. Cu toate acestea, procesul început de strămoșii noștri a cuprins întregul glob. Iar atunci când admirăm abilitățile superioare și virtuozitatea le semănăm întocmai. Expresivitatea individuală marcată stilistic ne fascinează, iar noutatea ne uimește. Lumile imaginare ale artei sunt încă vii în teatrul minții, saturate de emoțiile cele mai puternice, care ne captivează cu totul, iar provocările intelectuale și rezolvarea lor ne produc plăcere. În plus, la fel ca strămoșilor noștri, arta ne oferă sentimentul de recunoaștere și de comuniune cu ceilalți.

Absorbiți de presa tabloidă și de dispozitivele care bâzâie neîncetat în cotidianul nostru, uităm adeseori cât de multe avem în comun cu bărbații și femeile din preistorie, care au descoperit pentru prima dată frumusețea lumii. Sângele lor ne curge în vene. Instinctul nostru artistic vine de la ei.

Scanned with OKEN Scanner

Mulțumiri

Le datorez foarte multe mulțumiri tuturor celor care m-au sfătuit și m-au inspirat în realizarea acestui proiect. Alexander Sesonske, Noel Fleming și Herbert Fingarette mi-au trezit interesul pentru teoria estetică. Sidney Hook a fost un profesor foarte bun și un exemplu extraordinar de gândire independentă. Ellen Dissanayake, o cercetătoare cu mult înaintea vremurilor, mi-a arătat calea către estetica darwinistă. Ca viziune și temperament, Steve Pinker este din multe puncte de vedere opusul lui Ellen Dissanayake, însă analizele lui lucide și întrebările lui stăruitoare și-au lăsat amprenta în multe locuri din carte, inclusiv în ceea ce privește titlul. Le datorez foarte mult celor doi gânditori, precum și altor cercetători redutabili, Joseph Carroll și Brian Boyd, pentru neprețuitele lor cunoștințe. Le mulțumesc, de asemenea, lui Noël Carroll, Doug Dutton, Julius Moravcsik, Stephen Davies, Alex Neill, Brett Cooke, Thierry Lenain, Ray Sawhill, Richard A. Posner, Ihab Hassan, David Gallop, Elric Hooper, Geoffrey Miller, Joseph Palencik, Wayne Lorimer, Francis Sparshott, Wilfried van Damme, Chris Boylan, Bruce Ellis, Satoshi Kanazawa, Garth Fletcher, Graham Macdonald, Simon Kemp, Ian Steward, Ray Prebble, Jonathan Haidt, Geoff Carey, Ben Dutton, Sonia Dutton, Susan Vogel și regretatului Leo Fleischmann. Katie Henderson m-a ajutat să-mi rafinez argumentele. Ca editor talentat, Peter Ginna a îngrijit acest manuscris de la versiunea lui inițială la cea finală. La fel ca prietenul

Scanned with OKEN Scanner

și agentul meu John Brockman, Peter Ginna a crezut de la început în viziunea mea asupra esteticii. Le sunt amândurora îndatorat.

Mai mult decât oricui, vreau să-i mulțumesc pentru susținere și ajutor soției mele Margit Dutton. Agera ei privire editorială își face simțită prezența în fiecare pagină. Mai mult, ideile mele au fost influențate de tot ceea ce am învățat de la ea despre artă, muzică, literatură și viață. Această carte este dedicată ei și copiilor noștri, cu dragoste.

Christchurch, Noua Zeelandă

Scanned with OKEN Scanner

Note

Introducere

[1] Charles Darwin, *Originea speciilor prin selecție naturală sau păstrarea raselor favorizate în lupta pentru existență*, traducere de Ion E. Fuhn, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1957, p. 385.
[2] Thierry Lenain a făcut cea mai inteligentă – sensibilă, dar nu sentimentalistă – analiză a artei animalelor. Pentru „perturbare" și „joaca pseudoartistică" a cimpanzeilor, vezi Lenain, *Monkey Painting*, Reaktion Books, Londra, 1997, pp. 169-172.
[3] Pentru a vedea opera păsării-grădinar din Noua Guinee, vezi https://www.youtube.com/watch?v=GPbWJPsBPdA. Deși este conștient de limitele analogiilor cu lumea animală, Brian Boyd (2009) se folosește foarte eficient de ele pentru a explica anumite aspecte ale comportamentului artistic uman.
[4] Benjamin Lee Whorf, *Language, Thought, and Reality*, MIT Press, Cambridge, 1956.
[5] Cărțile și articolele lui Margaret Mead au avut o influență considerabilă în toată perioadă postbelică, la fel și cele ale lui Clifford Geertz.
[6] Pentru legenda urbană despre cuvintele care însemnă „zăpadă" în limba eschimoșilor, vezi Steven Pinker, *The Language Instinct*, William Morrow, New York, 1994, pp. 64-65.

Capitolul 1. Peisaj și dor

[1] JoAnn Wypijewski (ed.), *Painting by Numbers: Komar and Melamid's Scientific Guide to Art*, Farrar, Straus & Giroux, New York, 1997, discută pe larg despre cercetarea realizată de The Nation Institute.
[2] Melamid, în *Op. cit.*, p. 13.
[3] Danto, *apud* Melamid, în JoAnn Wypijewski (ed.), *Painting by Numbers*, ed. cit., p. 137.
[4] *Op. cit.*, pp. 124-140.
[5] Ellen Dissanayake a vorbit prima despre legătura dintre picturile lui Komar și Melamid și peisajele preistorice, estetica darwinistă datorându-i această observație.

Scanned with OKEN Scanner

[6] Vezi Jay Appleton, *The Experience of Landscape*, Wiley, New York, 1975; Roger S. Ulrich, „Biophilia, Biophobia, and Natural Landscapes", în Stephen R. Kellert și Edward O. Wilson (ed.), *The Biophilia Hypothesis*, Shearwater/Island Press, Washington, 1993; Stephen Kaplan și Rachel Kaplan, *Cognition and Environment: Functioning in an Uncertain World*, Praeger, New York, 1982; Gordon H. Orians și Judith H. Heerwagen, „Evolved Responses to Landscapes", în Barkow, Jerome H., Leda Cosmides și John Tooby (ed.), *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*, Oxford University Press, New York, 1992; și Stephen Kaplan, „Environmental Preference in a Knowledge-Seeking, Knowledge-Using Organism", în Barkow, Jerome H.; Leda Cosmides și John Tooby (ed.), *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*, Oxford University Press, New York, 1992.

[7] Steve Sailer are un articol excelent, „From Bauhaus to Golf Course", în *The Unz Review*, 11 aprilie 2005, unz.com/isteve/from-bauhaus-to-golf-course, în care arată că arhitectura terenurilor de golf are legătură cu preferințele oamenilor din Pleistocen.

[8] Pentru sentimentul de siguranță oferit de anumite caracteristici ale peisajului, vezi Ruso, Bernhart, LeeAnn Renninger și Klaus Atzwanger, „Human Habitat Preferences: A Generative Territory for Evolutionary Aesthetics Research", în Voland, Eckart și Karl Grammer (ed.), *Evolutionary Aesthetics*, Springer-Verlag, Berlin, 2003. Pentru relația dintre preferințe și vârstă, vezi Balling, J.D. și J.H. Falk, „Development of Visual Preference for Natural Environments", în *Environment and Behavior*, nr. 14, 1982, pp. 5-28. Studiul lui Sinek și Grammer (nedatat) se află doar online: evolution.anthro.univie.ac.at/projects/urbanisation/landscapes/indexland.html. Elizabeth Lyons vorbește în „Demographic Correlates of Landscape Preference", în *Environment and Behavior*, nr. 15, 1983, pp. 487-511, despre relația dintre peisajele preferate și gen.

[9] Pentru descrierea unei zile obișnuite a vânători-culegătorilor, vezi Gordon H. Orians și Judith H. Heerwagen, „Evolved Responses to Landscapes", în Barkow, Jerome H., Leda Cosmides și John Tooby (ed.), *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*, Oxford University Press, New York, 1992, pp. 556-557.

[10] John Tooby și Leda Cosmides, „The Past Explains the Present: Emotional Adaptations and the Structure of Ancestral Environments", în *Ethology and Sociobiology*, nr. 11, 1990, pp. 375-424, vorbesc despre utilitatea adaptivă a emoțiilor. Articolul este online la sciencedirect.com/science/article/abs/pii/016230959090017Z?via%3Dihub.

[11] Edward O. Wilson, *Consilience: The Unity of Knowledge*, Alfred A. Knopf, New York, 1998, pp. 71-81, vorbește pe larg despre reacțiile la șerpi, care arată influența factorilor adaptivi din preistorie asupra celor culturali și contemporani.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul 2. Artă și natură umană

[1] Steven Pinker, *The Language Instinct*, William Morrow, New York, 1994, p. 430.
[2] Jeremy Coote a scris pe larg despre preferința culturii Dinka pentru marcarea vitelor. Vezi Coote, Jeremy și Anthony Shelton (ed.), *Anthropology, Art, and Aesthetics*, Clarendon Press, Oxford, 1992.
[3] Pentru ideea că pruncii „cresc în" limbaj/vorbire, precum și pentru o prezentare generală a gramaticii universale a lui Chomsky, vezi Steven Pinker și Paul Bloom, „Natural Language and Natural Selection", în Barkow, Jerome H., Leda Cosmides și John Tooby (ed.), *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*, Oxford University Press, New York, 1992.
[4] Condamnarea artelor de către Platon se găsește în cărțile 3, 4 și 10 ale *Republicii*.
[5] Aristotel, *Poetica*, traducere, studiu introductiv și comentarii de D.M. Pippidi, ediția a III-a, îngrijită de Stella Petecel, IRI, București, 1998, p. 68.
[6] Aristotel, *Politica*, traducere de Raluca Grigoriu, Paideia, București, 2001, p. 182.
[7] Aristotel, *Poetica*, ed. cit., pp. 69-70.
[8] *Ibidem*, p. 75.
[9] *Ibidem*.
[10] David Hume, „Despre măsura gustului", în *Despre măsura gustului și alte eseuri*, traducere, studiu introductiv și glosar de nume de Ștefan-Sebastian Maftei, Eikon, București, 2022, pp. 111-112, 114, 125.
[11] Pentru ideile lui Kant despre gustul personal, vezi secțiunile 2-5 din *Critica facultății de judecare*, traducere de Vasile Dem. Zamfirescu și Alexandru Surdu, Trei, București, 1995. Ideea de *sensus communis* apare în secțiunea 40, „Despre gust ca un fel de *sensus communis*", p. 131 și urm.
[12] Vezi Frank Sibley, „Tastes, Smells, and Aesthetics", în *Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford, 2001; Monroe C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Harcourt, Brace & World, New York, 1958; și Francis Sparshott, *The Theory of the Arts*, Princeton University Press, Princeton, 1982.
[13] Teoria instituțională a artei apare pentru prima oară la George Dickie, *The Republic of Art and Other Essays*, Peter Lang, New York, 1991, chiar dacă avea o teorie similară încă din 1969, pe care însă a publicat-o abia în 1991. Arthur C. Danto are și el o perspectivă similară asupra teoriei instituționale a artei în „The Artworld", în *Journal of Philosophy*, nr. 61, 1964, pp. 571-584.
[14] Ideea „nevoii de artă" apare în George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca, 1974, p. 30.
[15] Vezi Steven Pinker și Paul Bloom, „Natural Language and Natural Selection", în Barkow, Jerome H., Leda Cosmides și John Tooby (ed.),

Scanned with OKEN Scanner

The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture, Oxford University Press, New York, 1992.

[16] Vezi Martin Daly, Catherine Salmon și Margo Wilson, „Kinship: The Conceptual Hole in Psychological Studies of Social Cognition and Close Relationships", în J.A. Simpson și D.T. Kenrick (ed.), *Evolutionary Social Psychology*, Lawrence Erlbaum, Mahwah, 1997; și David M. Buss, *Evolutionary Psychology: The New Science of the Mind*, Allyn & Bacon, Boston, 1999, p. 223.

[17] Steven Pinker, *Cum funcționează mintea*, traducere de Radu Trif, ALLFA, București, 2009, p. 48.

[18] Lista lui Brown (1991) este în întregime online: jstor.org/stable/20027944?seq=8). Cartea lui este importantă pentru întregul context al discuției. Introducerea, spre exemplu, este o redescriere universalistă excepțională a evenimentelor din celebra poveste a lui Geertz despre luptele de cocoși din Bali. Pentru varianta originală, vezi, Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York, 1973. [Clifford Geertz, *Interpretarea culturilor*, traducere de Ciprian Șiulea, postfață de Ștefan Guga, Tact, Cluj-Napoca, 2014 – n.tr.] Introducerea de la Jerome H. Barkow, Leda Cosmides și John Tooby (ed.), *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*, Oxford University Press, New York, 1992, precum și primul capitol, „Fundamentele psihologice ale culturii", explică pe larg motivele pentru care caracteristicile universale sunt necesare în discuțiile despre comportamentul uman. Pentru lista lui Joseph Carroll de universalii, vezi Joseph Carroll, *Literary Darwinism: Evolution, Human Nature, and Literature*, Routledge, New York, 2004, pp. 187-206.

[19] Această enumerare este inspirată parțial de Paul H. Rubin, *Darwinian Politics: The Evolutionary Origin of Freedom*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2002.

Capitolul 3. Ce este arta?

[1] Acest citat și următoarele sunt din Julius Moravcsik, „Art and «Art»", în *Midwest Studies in Philosophy*, nr. 16, 1991, pp. 302-313. Vezi și Moravcsik, „Art and Its Diachronic Dimensions", în *Monist*, vol. 71, nr. 2, 1988, pp. 157-170 și „Why Philosophy of Art in Cross-Cultural Perspective?", în *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, nr. 51, 1993, pp. 425-436. Acest filozof de la Universitatea Stanford are o importantă contribuție la estetica contemporană.

[2] Noël Carroll, „Identifying Art", în Robert J. Yanal (ed.), *Institutions of Art: Reconsiderations of George Dickie's Philosophy*, Pennsylvania State University Press, University Park, 1994, p. 15.

[3] Primul filozof care a vorbit despre „concept cluster" a fost, din câte se pare, John Searle în „Proper Names" din *Mind*, nr. 67, 1958, pp. 166-173. Conceptul a fost aplicat în artă de E.J. Bond, în „The Essential Nature of Art", din *American Philosophical Quarterly*, nr. 12, 1975, pp. 177-183. Blocker,

Scanned with OKEN Scanner

The Aesthetics of Primitive Art, University Press of America Lanham, 1994, foloseşte conceptul cluster în cercetarea artei tribale, iar Berys Gaut, în „Art as a Cluster Concept", din Noël Carroll (ed.), *Theories of Art Today*, University of Wisconsin Press, Madison, 2000 şi „The Cluster Account of Art Defended", în *British Journal of Aesthetics*, nr. 45, 2005, pp. 273-288, precum şi Stephen Davies, în „The Cluster Theory of Art", din *British Journal of Aesthetics*, vol. 44, 2004, pp. 297-300, discută şi apără ideea de concept cluster. Eu am folosit termenul prima oară în Dutton, „But They Don't Have Our Concept of Art", din Noël Carroll (ed.), *Theories of Art Today*, University of Wisconsin Press, Madison, 2000, iar mai apoi în varianta mai lungă din 2001, „Aesthetic Universals", în Berys Gaut şi Dominic McIver Lopes (ed.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, Londra. Lista de acum este mai lungă decât în variantele anterioare.

[4] Prietenul şi colegul meu David Novitz susţinea în „Art by Another Name", din *British Journal of Aesthetics*, nr. 38, 1998, pp. 12-32, că arta nu poate fi definită în termeni de concept natural.

[5] Pentru descrierea tradiţională a criticii, vezi Francis Sparshott, *The Concept of Criticism*, Cybereditions, Christchurch, 1999. O abordare mai proaspătă poate fi găsită la Noël Carroll, *On Criticism*, Routledge, New York, 2009.

[6] Vezi Ellen Dissanayake, *What Is Art For?*, University of Washington Press, Seattle, 1990; *Art and Intimacy: How the Arts Began*, University of Washington Press, Seattle, 2000, şi mai ales *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*, Free Press, New York, 1992, capitolul 3: „The Core of Art: Making Special".

[7] Pentru filozofia emoţiilor „de bază", vezi Paul Ekman, *Emotions Revealed*, Henry Holt, New York, 2003.

[8] Jerrold Levinson, „Defining Art Historically", în *Music, Art, and Metaphysics*, Cornell University Press, 1990, apără în mod inteligent teoria instituţională şi îi susţine pe Terry Diffey, *The Republic of Art and Other Essays*, Peter Lang, New York, 1991; Danto, *Transfigurarea locului comun. O filozofie a artei*, traducere de Vlad Morariu, Idea, Cluj-Napoca, 2012 şi alţii.

[9] Pentru o excelentă analiză a artei din societăţile tribale, vezi Blocker, *op. cit.*, p. 148. Pentru o recenzie a cărţii lui Blocker, vezi www.denis-dutton.com/blocker_review.htm. Pentru un tratat complex de estetică interculturală, vezi Wilfried van Damme. *Beauty in Context: Towards an Anthropological Approach to Aesthetics*, Brill, Leiden, 1996.

[10] O altă problemă în care clusterul de criterii se poate dovedi folositor este statutul coridei ca formă de artă. Corida pare să îndeplinească suficiente criterii pentru a justifica afirmaţiile lui Ernest Hemingway şi ale altora, care susţin că este o artă nobilă şi înaltă. Există totuşi o problemă cu ultimul punct de pe listă, experienţa imaginară. Reprezentările sângeroase ale coridei făcute de Goya intră cu siguranţă în categoria artei înalte, dar cele mai multe afişe care promovează coridele nu prea. Coridele *reale* nu sunt

Scanned with OKEN Scanner

însă reprezentări, pentru că presupun chinuirea și uciderea unui animal. Suferința evidentă a taurului scoate corida din spațiul artei și o așază în spațiul realității sângeroase. Versiunea franceză a coridei, în care sunt extrase cu măiestrie panglici așezate pe capul taurului (care nu este niciodată rănit), este cu totul altceva, la fel și practicile artistice care urmăresc să dezvolte abilitățile animalelor, așa cum este dresajul. Din acest punct de vedere, textul standard de la finalul filmelor, „Niciun animal nu a fost rănit în producția acestui film", este important pentru că ne asigură că avem de-a face cu o operă de artă care se adresează imaginației. Ca artă, corida este ca o punere în scenă a lui *Hamlet* în care actorii ar fi otrăviți și înjunghiați mortal în final. Chiar dacă e vorba despre un animal non-uman, corida nu este nimic altceva decât o perversiune estetică.

[11] Excelentul exemplu cu Harlem Globetrotters mi-a fost oferit de Brian Boyd, care m-a îndemnat să includ (a) calitatea de artefact și (b) reprezentația are loc pentru public în lista mea de criterii. Am evitat să fac acest lucru din motivele deja amintite, însă poate că perspectiva lui este mai înțeleaptă. Nigel Warburton, care este atât pasionat de fotbal, cât și specialist în estetică, a încercat să mă convingă că „meciurile frumoase", indiferent de cine le câștigă, sunt mai apreciate în lumea fotbalului decât cred eu. Poate că are dreptate.

Capitolul 4. „Dar ei nu au conceptul nostru de artă"

[1] Vezi Roger Fry, „Negro Sculpture", în *Vision and Design*, Chatto & Windus, Londra, 1923; Franz Boas, *Primitive Art*, Dover, New York, 1955; Ruth Bunzel, *The Pueblo Potter: A Study of Creative Imagination in Primitive Art*, Columbia University Press, New York, 1929; și Robert Goldwater, *The Great Bieri*, Museum of Primitive Art, New York, 1962.

[2] Remarca lui Maurice Bloch, „The Past and the Present in the Present", în *Man*, nr. 12, 1977, pp. 278-292, nu este întâlnită prea des la antropologii din generația lui, fiind astfel deseori citată de psihologii evoluționiști.

[3] Dezbaterea de la Manchester, cu argumentele oferite de Overing și alții, a fost transcrisă în James Weiner (ed.), *Aesthetics is a Cross-cultural Category*, University of Manchester, Manchester, 1994.

[4] Vezi Lynn M. Hart, „Three Walls: Regional Aesthetics and the International Art World", în George E. Marcus și Fred R. Myers (ed.), *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, University of California Press, Berkeley, 1995, p. 131.

[5] *Ibidem*, p. 144.

[6] Susan Mullin Vogel, *Baule: African Art, Western Eyes*, Yale University Press, New Haven, 1997, p. 80.

[7] *Ibidem*, pp. 83-86 și 110.

[8] Susan Mullin Vogel, „Elastic Continuum", în *Africa Explores: 20th Century African Art*, Center for African Art, New York, 1991, pp. 88-90.

[9] *Ibidem*.

Scanned with OKEN Scanner

[10] David Novitz, „Art by Another Name", în *British Journal of Aesthetics*, nr. 38, 1998, p. 27.
[11] Arthur C. Danto, „Artifact and Art", în catalogul expoziției ART/artifact, Center for African Art, New York, 1988.
[12] Arthur C. Danto, „Appreciation and Interpretation", în *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986, p. 45.
[13] Teoreticianul sudanez Mohamed A. Abusabib scrie la finalul unei discuții detaliate despre Danto și revenirea constantă la întrebarea dacă arta primitivă este artă: „În definitiv, ne putem întreba dacă nu cumva toate aceste obsesii ar putea fi evitate dacă, înainte de a pune această întrebare despre arta primitivă, ne-am întreba: «este muzica primitivă muzică?» sau «este dansul primitiv dans?»" Vezi Mohamed A. Abusabib, *African Art: An Aesthetic Inquiry*, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala, 1995, p. 41.

Capitolul 5. Artă și selecție naturală

[1] Pinker în *Prefață* la David M. Buss (ed.), *The Handbook of Evolutionary Psychology*, John Wiley, Hoboken, 2005.
[2] Vezi Edward O. Wilson, *Consilience: The Unity of Knowledge*, Alfred A. Knopf, New York, 1998, pp. 173-180.
[3] Vezi Elisabeth A. Lloyd, *The Case of the Female Orgasm: Bias in the Science of Evolution*, Harvard University Press, Cambridge, 2005 și Donald Symons, *The Evolution of Human Sexuality*, Oxford University Press, New York, 1979.
[4] Stephen Jay Gould, „Male Nipples and Clitoral Ripples", în *Bully for Brontosaurus*, Norton, New York, 1992.
[5] Pentru „trompă", vezi Stephen Jay Gould și Richard C. Lewontin, „The Spandrels of San Marco and the Panglossian Paradigm: A Critique of the Adaptationist Programme", în *Proceedings of the Royal Society of London*, nr. 205, 1979, pp. 281-288.
[6] Stephen Jay Gould, „Evolution: The Pleasures of Pluralism", în *New York Review of Books*, 26 iunie 1997.
[7] Pentru o critică incisivă a lui Gould, vezi Joseph Carroll, *Literary Darwinism: Evolution, Human Nature, and Literature*, Routledge, New York, 2004, pp. 227-245.
[8] Vezi Pinker, *Cum funcționează mintea*, ed. cit., pp. 195-196, 595-597.
[9] Alcock critică perspectiva lui Lloyd într-un interviu din *The New York Times*, din 17 mai 2005. Pagina ei personală de pe site-ul Indiana University găzduiește mai multe recenzii ale cărților sale. Deși nu sunt de acord cu ea, trebuie spus că Lloyd a fost atacată nejustificat și cu multă răutate din cauză că a propus o poziție științifică argumentată în *The Case of the Female Orgasm: Bias in the Science of Evolution*, Harvard University Press, Cambridge, 2005. Nu am niciun dubiu că lucrarea ei scoate la iveală un sexism implicit nu doar în istoria științei, ci și în receptarea critică a argumentelor evoluționiste, inclusiv a argumentului ei. Sper că nimeni nu va

Scanned with OKEN Scanner

critica volumul de față pentru că autorul lui „nu s-ar dovedi deloc distractiv la o întâlnire".

[10] Pinker, *Cum funcționează mintea*, ed. cit., p. 595.

[11] Povestea cu molia și felinarul este dintr-un articol splendid de Eckart Voland despre selecția sexuală, frumusețe și produsele lor secundare. Vezi Voland, Eckart, „Aesthetic Preferences in the World of Artifacts: Adaptations for the Evaluation of Honest Signals?", în Voland, Eckart și Karl Grammer (ed.), *Evolutionary Aesthetics*, Springer-Verlag, Berlin, 2003.

Capitolul 6. Utilizările ficțiunii

[1] Vezi primele cinci secțiuni din Kant, *Critica facultății de judecare*, traducere de Vasile Dem. Zamfirescu și Alexandru Surdu, Trei, București, 1995.

[2] Vezi Leda Cosmides și John Tooby, „Evolutionary Psychology and the Emotions", în M. Lewis și J.M. Haviland Jones (ed.), *Handbook of Emotions*, ediția a II-a, Guilford, New York, 2000 și John Tooby și Leda Cosmides, „Does Beauty Build Adapted Minds? Toward an Evolutionary Theory of Aesthetics, Fiction, and the Arts", în *SubStance*, nr. 94-95, 2001, pp. 6-27.

[3] Vezi A. Leslie, „Pretense and Representation: The Origins of «Theory of Mind»", în *Psychological Review*, nr. 94, 1987, pp. 412-426.

[4] Pascal Boyer, *Religion Explained: The Evolutionary Origins of Religious Thought*, Basic Books, New York, 2001, p. 130.

[5] Pentru această statistică, vezi contribuția lui Daniel Nettle din Jonathan Gottschall și David Sloan Wilson (ed.), *The Literary Animal: Evolution and the Nature of Narrative*, Northwestern University Press, Evanston, 2005, p. 56.

[6] Pinker, *Cum funcționează mintea*, ed. cit., pp. 615-616.

[7] Jerry Fodor, „The Trouble with Psychological Darwinism", în *London Review of Books*, 22 ianuarie 1998.

[8] Steven Pinker, „Toward a Consilient Study of Literature", în *Philosophy and Literature*, nr. 31, 2007, p. 172.

[9] Eric A. Havelock, *Preface to Plato*, Harvard University Press, Cambridge, 1963, pp. 80-83.

[10] Vezi Michelle Scalise Sugiyama, „Reverse-Engineering Narrative: Evidence of Special Design", în Gottschall, Jonathan și David Sloan Wilson (ed.), *The Literary Animal: Evolution and the Nature of Narrative*, Northwestern University Press, Evanston, 2005.

[11] Peter Swirski susține în *Of Literature and Knowledge: Explorations in Narrative Thought Experiments, Evolution, and Game Theory*, Routledge, Londra, 2008, că poveștile ficționale au valoare adaptivă și pot fi așezate în același registru cu experimentele filozofice și științifice.

[12] Pentru efectele autismului asupra înțelegerii empatice și pentru capacitatea autistului de a înțelege ideea de narațiune ficțională, vezi Stephen Baron-Cohen, *Mindblindness: An Essay on Autism and the Theory of Mind*, Bradford/MIT Press, Cambridge, 1995.

Scanned with OKEN Scanner

[13] Lisa Zunshine, *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*, Ohio State University Press, Columbus, 2006.
[14] *Apud* Joseph Carroll, „The Human Revolution and the Adaptive Function of Literature", în *Philosophy and Literature*, nr. 30, 2006, pp. 42-43.
[15] Brian Boyd susține în *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2009, că arta, în general, și povestirea, în particular, sunt forme de jocuri cognitive.
[16] Joseph Carroll, „The Human Revolution and the Adaptive Function of Literature", *ed. cit.*, p. 42.
[17] Joseph Carroll, *Literary Darwinism: Evolution, Human Nature, and Literature*, Routledge, New York, 2004, p. 68.
[18] Joseph Carroll, „The Human Revolution and the Adaptive Function of Literature", *ed. cit.*, pp. 208-210.
[19] David P. Barash și Nanelle Barash, *Madame Bovary's Ovaries: A Darwinian Look at Literature*, Delacorte Press, New York, 2005, folosesc intrigile specifice literaturii clasice de ficțiune pentru a ilustra principiile psihologiei evoluționiste. Deși cartea lor spune puține lucruri despre natura ficțiunii, ea privește din perspectivă darwinistă tipurile de povești alese de obicei de autori. Pentru o critică a volumului, vezi http://www.denisdutton.com/barash_review.htm.
[20] Aristotel, *Poetica*, *ed. cit.*, p. 72.
[21] Pentru lista lui Polti, vezi changingminds.org/disciplines/storytelling/plots/polti_situations/polti_situations.htm.
[22] Christopher Booker, *The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories*, Continuum, New York, 2004.
[23] *Ibidem*, p. 12.
[24] Pentru o perspectivă filozofică a jocurilor video ca formă artistică, vezi Grant Tavinor, „Video Games and Interactive Fiction", în *Philosophy and Literature*, nr. 29, 2005, pp. 24-40.

Capitolul 7. Arta și autodomesticirea oamenilor

[1] Pentru felul în care Darwin era înnebunit de păuni, vezi Helena Cronin, *The Ant and the Peacock: Altruism and Sexual Selection from Darwin to Today*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, p. 113. Scrisoarea poate fi găsită online: https://www.darwinproject.ac.uk/letter/DCP-LETT-2743.xml. Cuvintele lui Darwin din această scrisoare personală trebuie luate mai degrabă în glumă. Trebuie precizat că astăzi sunt citate într-un mod complet idiot pe diverse pagini creaționiste pentru a lăsa de înțeles că Darwin nu putea explica minunile naturii.
[2] Geoffrey F. Miller, „Fear of Fitness Indicators: How to Deal with Our Ideological Anxieties About the Role of Sexual Selection in the Origins of Human Culture", în *Being Human*, Royal Society of New Zealand, Wellington, 2003.

Scanned with OKEN Scanner

[3] Vezi Devendra Singh și Robert K. Young, „Body Weight, Waist-to-Hip Ratio, Breasts, and Hips: Role in Judgments of Female Attractiveness and Desirability for Relationships", în *Ethology and Sociobiology*, nr. 16, 1995, pp. 483-507.
[4] Vezi Nancy Etcoff, *Survival of the Prettiest: The Science of Beauty*, Anchor Books, New York, 1999.
[5] David M. Buss, *Evolutionary Psychology: The New Science of the Mind*, Allyn & Bacon, Boston, 1999.
[6] Etcoff, *op. cit.*, p. 77.
[7] Rezultatele lui Brian Hansen au fost prezentate în 1998 la întâlnirea Societății Comportamentului Uman și a Evoluției de la Universitatea din California. Vezi „Height-To-Head Ratio as a Marker of Status in Idealized Representations of Adult Human", în *Presentation to the Human Behavior and Evolution Society*, Davis, California, 11 iulie 1998.
[8] Daniel Nettle, „Women's Height, Reproductive Success, and the Evolution of Sexual Dimorphism in Modern Humans", în *Proceedings of the Royal Society*, nr. 269, 2002, pp. 1919-1923.
[9] Buss, *op. cit.*, pp. 118-120.
[10] Geoffrey F. Miller, *The Mating Mind: How Sexual Choice Shaped the Evolution of Human Nature*, Doubleday, New York, 2000 și „Aesthetic Fitness: How Sexual Selection Shaped Artistic Virtuosity as a Fitness Indicator and Aesthetic Preferences as Mate Choice Criteria", în *Bulletin of Psychology and the Arts* , vol. 2, nr. 1, 2001, pp. 20-25; David M. Buss, *The Evolution of Desire: Strategies of Human Mating*, Basic Books, New York, 1994 și *Evolutionary Psychology: The New Science of the Mind*, Allyn & Bacon, Boston, 1999.
[11] Charles Darwin, *Descendența omului și selecția sexuală*, traducere de Eugen Margulius, Editura Academiei RSR, București, 1967, pp. 497-498.
[12] Darwin, *op. cit.*, pp. 78-79.
[13] Ar trebui aici să spunem câteva cuvinte despre Friedrich Schiller, a cărui *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* [*Despre educația estetică a omului*] discută în mod artistic despre anumite aspecte ale selecției sexuale încă din 1794, cu optzeci de ani înainte de Darwin. Schiller considera că jocul este fundamental pentru artă, pe care are tendința de a o privi ca fenomen natural, prin numeroasele comparații pe care le face cu lumea animală. Pentru el, ridicarea culturii frumoase din barbarie seamănă cu felul în care femeile își aleg partenerii. Vezi Schiller, *On the Aesthetic Education of Man*, traducere în engleză de Elizabeth M. Wilkinson și L.A. Willoughby, Oxford University Press, Oxford, 1967, în special „Scrisoarea XXVII". În *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2009, Brian Boyd vorbește despre importanța jocului cognitiv în artă.
[14] Vezi Miller, *The Mating Mind*, *ed. cit.*, cap. 10 și 11.

Scanned with OKEN Scanner

[15] R. Dale Guthrie, *The Nature of Paleolithic Art*, University of Chicago Press, Chicago, 2005. Cartea lui John E. Pfeiffer, *The Creative Explosion: An Inquiry into the Origins of Art and Religion*, Harper & Row, New York, 1982, oferă și ea multe informații despre arta rupestră, chiar dacă între timp au fost făcute multe alte descoperiri.
[16] Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class*, Dover, New York, 1994, pp. 78-79.
[17] Amotz Zahavi și Avishag Zahavi, *The Handicap Principle: A Missing Piece of Darwin's Puzzle*, Oxford University Press, New York, 1997.
[18] Eckart Voland, „Aesthetic Preferences in the World of Artifacts: Adaptations for the Evaluation of Honest Signals?", în Voland, Eckart și Karl Grammer (ed.), *Evolutionary Aesthetics*, Springer-Verlag, Berlin, 2003, pp. 241-242.
[19] Kathryn Coe, *The Ancestress Hypothesis. Piscataway*, Rutgers University Press, New Jersey, 2003.
[20] Alfred Gell, „The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology", în Coote, Jeremy și Anthony Shelton (ed.), *Anthropology, Art, and Aesthetics*, Clarendon Press, Oxford, 1992, pp. 48-49.
[21] Kant, *Critica facultății de judecare, ed. cit.*, p. 66.
[22] Clive Bell, *Art*, Capricorn, New York, 1958, pp. 29-30.
[23] Ludwig Wittgenstein, *Cercetări filozofice*, traducere de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, notă istorică de Mircea Flonta, studiu introductiv de Adrian-Paul Iliescu, Humanitas, București, 2004, p. 335.
[24] Geoffrey F. Miller *The Mating Mind: How Sexual Choice Shaped the Evolution of Human Nature*, Doubleday, New York, 2000, p. 356.

Capitolul 8. Trei probleme estetice: intenție, falsificare, dada

[1] William K. Wimsatt și Monroe C. Beardsley, „The Intentional Fallacy", în *Sewanee Review*, nr. 54, 1946, pp. 468-488.
[2] Monroe C. Beardsley, *The Possibility of Criticism*, Wayne State University Press, Detroit, 1970, pp. 19-20.
[3] Vezi Barthes „Moartea autorului", traducere de Anca Băicoianu, în *Teoria literaturii. Orientări în teoria și critica literară contemporană*, antologie alcătuită de Oana Fotache și Anca Băicoianu, Editura Universității din București, 2005, pp. 85-90; Michel Foucault, „Ce este un autor", în *Ce este un autor. Studii și conferințe*, traducere de Bogdan Ghiu și Ciprian Mihali, Cuvânt-înainte de Bogdan Ghiu, Postfață de Corneliu Bîlbă, Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2004, pp. 33-61; și Jacques Derrida „Signature Event Context", în *Margins of Philosophy*, traducere în engleză de Alan Bass, University of Chicago Press, Chicago, 1983.
[4] Roland Barthes, „Moartea autorului", *ed. cit.*, p. 85.
[5] Ruth Bunzel, *The Pueblo Potter: A Study of Creative Imagination in Primitive Art*, Columbia University Press, New York, 1929.

Scanned with OKEN Scanner

[6] Laurent Stern, „On Interpreting", în *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, nr. 39, 1980, pp. 119-129.
[7] Pentru o antologie clasică de poezie proastă, vezi D.B. Wyndham Lewis și Charles Lee, *The Stuffed Owl: An Anthology of Bad Verse*, NYRB Classics, New York, 2003.
[8] Beardsley, *op. cit.*, p. 20.
[9] Vezi Paul Bloom, *Descartes' Baby: How the Science of Child Development Explains What Makes Us Human*, Basic Books, New York, 2004, p. 78. Cercetarea despre care vorbește Paul Bloom în *Descartes Baby* arată că, între trei și patru ani, copiii au intenție pentru orice reprezentare și activitate comunicativă. Pentru copil, un cerc și o dreaptă care iese din el poate fi o acadea sau un balon, în funcție de dorința lui, nu de asemănarea propriu-zisă cu obiectul. Dacă vrei să faci un „copil să plângă trebuie să iei desenul care pentru el o reprezintă pe «mami» și să-i spui că e altcineva în imagine – să zicem, fratele lui. Copiilor nu le place deloc asta. Pentru ei este o imagine a mamei, fiindcă aceea este persoana pe care și-au dorit s-o reprezinte."
[10] Alexander Nehamas, „The Postulated Author: Critical Monism as a Regulative Ideal", în *Critical Inquiry*, nr. 8, 1981, p. 145.
[11] Alexander Nehamas, „Writer, Text, Work, Author", în Anthony J. Cascardi (ed.), *Literature and the Question of Philosophy*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1987.
[12] Denis Dutton (ed.), *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art*, University of California Press, Berkeley, 1983, pp. 30-31.
[13] Frank Wynne, *I Was Vermeer: The Legend of the Forger Who Swindled the Nazis*, Bloomsbury, Londra, 2006, p. 164.
[14] Pentru informații despre cariera lui Van Meegeren, vezi Hope B. Werness, „Han van Meegeren Fecit", în Denis Dutton (ed.), *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art*, University of California Press, Berkeley, 1983; Frank, Wynne *I Was Vermeer: The Legend of the Forger Who Swindled the Nazis*, Bloomsbury, Londra, 2006; și Jonathan Lopez, *The Man Who Made Vermeers: Unvarnishing the Legend of Master Forger Han van Meegeren*, Harcourt, New York, 2008. Cea mai bună carte recentă despre acest subiect este Edward Dolnick, *The Forger's Spell: A True Story of Vermeer, Nazis, and the Greatest Art Hoax of the Twentieth Century*, HarperCollins, New York, 2008.
[15] Pentru o perspectivă de ansamblu asupra a ceea ce înseamnă un fals, vezi John FitzMaurice Mills și John M. Mansfield, *The Genuine Article: The Making and Unmasking of Fakes and Forgeries*, Universe Books, New York, 1979.
[16] Arthur Koestler, „The Anatomy of Snobbery", în *Anchor Review*, nr. 1, 1955, pp. 1-25.
[17] Nelson Goodman a scris primul despre falsuri în *The Languages of Art*, Hackett, Indianapolis, 1968.

Scanned with OKEN Scanner

[18] Secțiunea despre falsificare a apărut în Denis Dutton (ed.), *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art*, University of California Press, Berkeley, 1983.

[19] E posibil ca autobiografia lui Eric Hebborn, *Drawn to Trouble*, Random House, New York, 1993, să conțină mai multe lucruri inventate decât o autobiografie obișnuită, însă e foarte amuzantă. Există multe materiale disponibile online, inclusiv necrologul meu pentru Hebborn, din care am extras părți pentru această discuție. Vezi www.denisdutton.com/forgery_and_plagiarism.htm.

[20] Cea mai bună prezentare de până acum a afacerii Hatto apare în articolul lui Mark Singer din *The New Yorker*, www.newyorker.com/magazine/2007/09/17/fantasia-for-piano. Pentru discuția care urmează am folosit articolul meu din *The New York Times* (2007). Cea mai absurdă poveste încă în circulație spune că soțul lui Hatto, inginerul de sunet William Barrington-Coupe, care a fost închis anterior pentru fraudă, a falsificat înregistrările pentru soția lui bolnavă. Acesta pretinde că ea nu a știut niciodată adevărul și că a crezut cu adevărat că CD-urile sunt opera ei. Afirmațiile sunt însă false, nu există nici cel mai mic dubiu că ea avea cunoștință de falsuri. Hatto a fost o femeie inteligentă și în deplinătatea facultăților mentale până la sfârșit. Știa foarte bine că nu a înregistrat cu o mare orchestră (într-un cinematograf local dezafectat!) concertele complete ale lui Brahms, Chopin, Mendelssohn, Schumann și Rahmaninov, plus trei concerte de Saint-Saëns, *Si bemol minor* de Ceaikovski și *La minor de Grieg*. Barrington-Coupe și-a iubit foarte mult soția, însă acest lucru nu este relevant. Și Clyde a iubit-o pe Bonnie.

[21] Perspectiva lui Meyer poate fi găsită în Denis Dutton (ed.), *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art*, University of California Press, Berkeley, 1983.

[22] Articolul a fost publicat inițial în *British Journal of Aesthetics*, în 1979. Poate fi găsit și în Dutton, *op. cit.*, precum și online: http://www.denisdutton.com/van_meegeren.htm.

[23] John Tooby și Leda Cosmides, „Does Beauty Build Adapted Minds? Toward an Evolutionary Theory of Aesthetics, Fiction, and the Arts", în *SubStance*, nr. 94-95, 2001, pp. 6-27.

[24] Kant, *Critica facultății de judecare*, *ed. cit.*, secțiunea 15, p. 69.

[25] *Ibidem*, secțiunea 42, p. 140.

[26] Pentru perspectiva mea asupra „frumuseții libere" și a „frumuseții dependente", vezi Denis Dutton, „The Experience of Art Is Paradise Regained: Kant on Free and Dependent Beauty", în *British Journal of Aesthetics*, nr. 34, 1994, pp. 226-241 și „The Experience of Art Is Paradise Regained: Kant on Free and Dependent Beauty", http://www.denisdutton.com/kant.htm.

[27] Paul Ekman, *Emotions Revealed*, Henry Holt, New York, 2003.

Scanned with OKEN Scanner

[28] Sara B. Algoe și Jonathan Haidt, „Witnessing Excellence in Action: The «Other-praising» Emotions of Elevation, Gratitude, and Admiration", în *Journal of Personality and Social Psychology*, 2009.
[29] Vezi https://www.independent.co.uk/news/uk/this-britain/founta-in-most-influential-piece-of-modern-art-673625.html.
[30] Vezi P.N. Humble, „Duchamp's Readymades: Art and Anti-art", în *British Journal of Aesthetics*, nr. 22, 1982, pp. 52-64; John Brough, „Who's Afraid of Marcel Duchamp?", în Daniel O. Dahlstrom (ed.), *Philosophy and Art*, Catholic University of America, Washington, 1991; Arthur C. Danto, *Transfigurarea locului comun. O filozofie a artei*, traducere de Vlad Morariu, Idea, Cluj-Napoca, 2012. Pentru cariera lui Duchamp și istoria modernismului, vezi William S. Rubin, *Dada, Surrealism, and Their Heritage*, Abrams, New York, 1984.
[31] *Apud* P.N. Humble, *op. cit.*
[32] Arthur C. Danto, *Transfigurarea locului comun*, *ed. cit.*
[33] Pentru a afla mai multe despre activitățile lui Piero Manzoni, vezi https://www.tate.org.uk/art/artworks/manzoni-artists-shit-to7667. Într-un podcast al Tate Gallery, intitulat „What is Inside the Can?", doi curatori analizează serios „problemele întâlnite de artist atunci când a încercat să-și conserve propriul scaun". La final, cei doi sunt de-a dreptul mișcați: „Este un tribut adus artistului faptul că a creat ceva impenetrabil din punct de vedere științific. Așa că ideea merge mai departe. Este o idee grozavă."

Capitolul 9. Contingența valorii estetice

[1] Larry Shiner și Yulia Kriskovets, „The Aesthetics of Smelly Art", în *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, nr. 65, 2007, pp. 273-286. Pentru scrieri filozofice recente care se referă la mâncare și, deci, la miros, vezi Carolyn Korsmeyer, *Making Sense of Taste: Food and Philosophy*, Cornell University Press, Ithaca, 1999 și Elizabeth Telfer, *Food for Thought*, Routledge, Londra, 1996.
[2] După unele estimări, omul poate distinge 30 000 de mirosuri. Niciun cercetător nu a încercat însă să testeze atât de multe mirosuri pe oameni. Vezi Avery Gilbert, *What the Nose Knows: The Science of Scent in Everyday Life*, Crown Publishers, New York, 2008, pp. 1-5. Tot aici se vorbește despre încercarea de a folosi mirosuri pentru filme, așa cum a procedat Mike Todd Jr. cu Smell-O-Vision în 1959. Mirosul a fost folosit în relație cu o imagine video încă din 1906, când aroma de trandafiri a însoțit un buletin de știri despre Parada Trandafirilor; vezi Gilbert, *op. cit.*, pp. 147-169.
[3] Monroe C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Harcourt, Brace & World, New York, 1958, p. 99.
[4] Nasul lui Robert Parker este legendar. Vezi articolul lui William Langewiesche din *Atlantic Monthly*, „The Million-Dollar Nose", theatlantic.com/magazine/archive/2000/12/the-million-dollar-nose/378450.

Scanned with OKEN Scanner

[5] Frank Sibley, „Tastes, Smells, and Aesthetics", în *Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford, 2001.
[6] Charles Darwin, *Descendența omului, ed. cit.*, p. 461.
[7] *Ibidem*, p. 462.
[8] *Ibidem*, p. 463.
[9] *Ibidem*, pp. 463-464.
[10] Pascal Boyer, *Religion Explained: The Evolutionary Origins of Religious Thought*, Basic Books, New York, 2001, p. 132. Vezi și Nils L. Wallin; Björn Merker și Steven Brown (eds.), *The Origins of Music*, MIT Press, Cambridge, 1999 și Steven Mithen, *The Singing Neanderthal: The Origins of Music, Language, Mind, and Body*, Harvard University Press, Cambridge, 2006.
[11] David Huron, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, MIT Press, Cambridge, 2006, este una dintre cele mai revelatoare cărți despre muzică pe care le-am citit vreodată. Pentru discuția despre repetiție, vezi pp. 228-229.
[12] *Ibidem*, pp. 339-344.
[13] Vezi Gary Marcus, *Kluge: The Haphazard Construction of the Human Mind*, Houghton Mifflin, Boston, 2008.
[14] *Apud* Martin Kettle, „Elitist? Yes. But some things are simply better than others", în *The Guardian*, 16 februarie 2008.

Capitolul 10. Măreția în artă

[1] Toate citatele sunt din primul capitol al cărții lui Clive Bell, *Art*, Capricorn, New York, 1958.
[2] Ellen Dissanayake susține că ceremoniile și artele participative au valoare socială. Vezi *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*, Free Press, New York, 1992, pp. 43-63. În *Art and Intimacy: How the Arts Began*, University of Washington Press, Seattle, 2000, autoarea arată că există o evoluție liniară care începe cu relația mamă – prunc și ajunge la artele sociale complet dezvoltate ale speciei umane.
[3] Cel mai important susținător al selecției grupului de astăzi este David Sloan Wilson. Vezi *Darwin's Cathedral: Evolution, Religion, and the Nature of Society*, University of Chicago Press, Chicago, 2002; *Evolution for Everyone*, Delacorte Press, New York, 2007 și *Unto Others: The Evolution and Psychology of Unselfish Behavior*, Harvard University Press, Cambridge, 1998, scrisă împreună cu filozoful Elliott Sober. Am anumite rezerve cu privire la folosirea teoriei selecției grupului în problema originii artei, însă, ca principiu general al teoriei evoluției, selecția grupului este foarte importantă, ba chiar crucială în ceea ce privește explicarea originii socializării și a cooperării.
[4] Vezi Tolstoi (1960), pp. 10-15.
[5] Steven Pinker, „Toward a Consilient Study of Literature", în *Philosophy and Literature*, nr. 31, 2007, p. 177.

Scanned with OKEN Scanner

[6] Rubinstein spunea adeseori astfel de anecdote. Cea pe care mi-o amintesc eu este dintr-un interviu radiofonic de acum mulți ani. Am auzit că aceeași poveste îi este atribuită și lui Frank Sinatra.
[7] R.G. Collingwood, *The Principles of Art*, Oxford University Press, Oxford, 1938, pp. 15-41.
[8] Kant, *Critica facultății de judecare*, *ed. cit.*, pp. 60, 67.
[9] Vezi Brian Boyd, *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2009.
[10] Martha C. Nussbaum, *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*, Beacon Press, Boston, 1997.
[11] Richard Posner, „Against Ethical Criticism", în *Philosophy and Literature*, nr. 21, 1997, p. 5.
[12] Ihab Hassan, „Postmodernism? A Self-Interview", în *Philosophy and Literature*, nr. 30, 2006, p. 225.
[13] Dean Keith Simonton, *Origins of Genius: Darwinian Perspectives on Creativity*, Oxford University Press, New York, 1999, pp. 78-79. Am scris o lungă recenzie a acestui volum aici: http://www.denisdutton.com/what_is_genius.htm.
[14] În capitolul „Darwinian Aesthetics" din Charles Crawford și Dennis Krebs (ed.), *Handbook of Evolutionary Psychology*, Lawrence Erlbaum, Mahwah, 1998, Randy Thornhill vorbește despre răspunsurile evolutive la stimuli precum zahărul, abilitatea de a folosi limbajul, corpurile frumoase, statutul, savana, aspectul tineresc etc., pe care le consideră „adaptări estetice" care aduc plăcere. În acest sens, îl citează pe Donald Symons, care spunea că „frumusețea se află în adaptările privitorului". Pentru Thornhill, arta are utilitate „subliminală", „indiciile percepute inconștient" având o origine evolutivă (p. 557). Retorica lui este aproape freudiană, dar perspectiva pe care o are e prea simplistă pentru a putea fi folosită la analizarea complexă, serioasă a operelor de artă.
[15] Charles Murray, *Human Accomplishment: The Pursuit of Excellence in the Arts and Sciences, 800 b.c. to 1950*, HarperCollins, New York, 2003, pp. 415-425.
[16] Dirk Smidt, „Kominimung Sacred Woodcarvings", în Pieter ter Keurs și Dirk Smidt (ed.), *The Language of Things: Studies in Ethnocommunication*, Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden, 1990.
[17] Milan Kundera, *Insuportabila ușurătate a ființei*, traducere de Jean Grosu, Univers, București, 1999, p. 244.
[18] De-a lungul anilor, Franklin Mint a produs și a vândut un munte – o întreagă comoară, aș spune eu – de kitsch-uri ambalate în cel mai pretențios limbaj posibil. Vezi franklinmint.com pentru a te amuza copios.

Scanned with OKEN Scanner

Bibliografie

Abusabib, Mohamed A., *African Art: An Aesthetic Inquiry*, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala, 1995

Aiken, Nancy E., *The Biological Origins of Art*, Praeger, Westport, 1998

Algoe, Sara B. și Jonathan Haidt, „Witnessing Excellence in Action: The «Other-praising» Emotions of Elevation, Gratitude, and Admiration", în *Journal of Personality and Social Psychology*, 2009

Appleton, Jay, *The Experience of Landscape*, Wiley, New York, 1975

Aristotle, *The Poetics*, trad. Richard Janko, Hackett, Indianapolis, 1965 [Aristotel, *Poetica*, traducere, studiu introductiv și comentarii de D.M. Pippidi, ediția a III-a, îngrijită de Stella Petecel, IRI, București, 1998 – n.tr.]

Aristotle, *The Politics*, trad. Carnes Lord, University of Chicago Press, Chicago, 1984 [Aristotel, *Politica*, traducere de Raluca Grigoriu, Paideia, București, 2001 – n.tr.]

Balling, J.D. și J.H. Falk, „Development of Visual Preference for Natural Environments", în *Environment and Behavior*, nr. 14, 1982, pp. 5-28

Barash, David P. și Nanelle Barash, *Madame Bovary's Ovaries: A Darwinian Look at Literature*, Delacorte Press, New York, 2005

Barkow, Jerome H.; Leda Cosmides și John Tooby (ed.), *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*, Oxford University Press, New York, 1992

Baron-Cohen, Stephen, *Mindblindness: An Essay on Autism and the Theory of Mind*, Bradford/MIT Press, Cambridge, 1995

Scanned with OKEN Scanner

Whorf, Benjamin Lee, *Language, Thought, and Reality*, MIT Press, Cambridge, 1956

Wilson, David Sloan, *Darwin's Cathedral: Evolution, Religion, and the Nature of Society*, University of Chicago Press, Chicago, 2002

Wilson, David Sloan, *Evolution for Everyone*, Delacorte Press, New York, 2007

Wilson, Edward O., *Consilience: The Unity of Knowledge*, Alfred A. Knopf, New York, 1998

Wimsatt, William K. și Monroe C. Beardsley, „The Intentional Fallacy", în *Sewanee Review*, nr. 54, 1946, pp. 468-488

Wittgenstein, Ludwig, *Philosophical Investigations*, ediția a doua, publicată inițial în 1953, Macmillan, New York, 1958 [Wittgenstein, Ludwig, *Cercetări filozofice*, traducere de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, notă istorică de Mircea Flonta, studiu introductiv de Adrian-Paul Iliescu, Humanitas, București, 2004 – n.tr.]

Wright, Robert, *The Moral Animal*, Pantheon, New York, 1994

Wyndham Lewis, D.B. și Charles Lee, *The Stuffed Owl: An Anthology of Bad Verse*, NYRB Classics, New York, 2003

Wynne, Frank, *I Was Vermeer: The Legend of the Forger Who Swindled the Nazis*, Bloomsbury, Londra, 2006

Wypijewski, JoAnn (ed.), *Painting by Numbers: Komar and Melamid's Scientific Guide to Art*, Farrar, Straus & Giroux, New York, 1997

Zahavi, Amotz și Avishag Zahavi, *The Handicap Principle: A Missing Piece of Darwin's Puzzle*, Oxford University Press., New York, 1997

Zunshine, Lisa, „Response to Brian Boyd", în *Philosophy and Literature*, nr. 31, 2007, pp. 189-196

Zunshine, Lisa, *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*, Ohio State University Press, Columbus, 2006

Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

Introducere 7

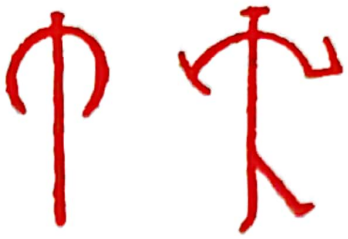
CAPITOLUL 1: Peisaj și dor 21
CAPITOLUL 2: Artă și natură umană 41
CAPITOLUL 3: Ce este arta? 64
CAPITOLUL 4: „Dar ei nu au conceptul nostru de artă“ 87
CAPITOLUL 5: Artă și selecție naturală 114
CAPITOLUL 6: Utilizările ficțiunii 138
CAPITOLUL 7: Arta și domesticirea de sine a oamenilor 178
CAPITOLUL 8: Trei probleme estetice: intenție, falsificare, dada 215
CAPITOLUL 9: Contingența valorii estetice 262
CAPITOLUL 10: Măreția în artă 282

Mulțumiri 311
Note 313
Bibliografie 329

Scanned with OKEN Scanner

Denis Dutton (1944 – 2010) a fost profesor de estetică și filozofia artei la Universitatea din Canterbury, Noua Zeelandă, și cofondator al site-ului *Arts & Letters Daily* și al revistei *Philosophy and Literature*, editată de Universitatea Johns Hopkins. A publicat studii despre relația dintre artă și antropologie și a coordonat mai multe volume colective, printre care *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art* (1983) și *The Idea of Creativity* (2009, alături de Michael Krausz și Karen Bardsley).

Scanned with OKEN Scanner



Instinctul artistic fundamentează teoria artei pe datele biologiei și psihologiei evoluționiste. Gustul estetic, spune Denis Dutton, e o caracteristică rezultată din selecția naturală și, mai ales, din cea sexuală, adevărata forță care l-a modelat. Trăsăturile fundamentale ale artei sunt universale, plusează autorul în contra majorității curentelor de gândire estetică de azi. Dutton ne oferă o definiție deschisă și laborios argumentată a artei ca realitate interculturală ce cuprinde și capodoperele lui Leonardo da Vinci, și sculpturile triburilor din junglele Noii Guinee. După un deceniu și jumătate de la prima ei ediție, cartea de față rămâne la fel de provocatoare. Pornind de la teoria mecanismelor „oarbe", lipsite de scop, ale evoluției, ne demostrează că arta le transcende prin cele mai complexe și trainice expresii ale originalității și subiectivității umane: capodoperele.

„Cartea aceasta marchează viitorul studiilor umaniste: leagă estetica și critica de o abordare a naturii umane derivată din biologie și științele cognitive [...]. Prin erudiția, gândirea pătrunzătoare și stilul său antrenant, Dutton a venit cu o contribuție curajoasă și originală la acest nou domeniu."

STEVEN PINKER

Lei 49,00

Scanned with OKEN Scanner